ISTITUTO UNIVERSITARIO EUROPEO

Dipartimento di Storia e Civiltà

Marina Nordera

LA DONNA IN BALLO

DANZA E GENERE NELLA PRIMA ETÀ MODERNA

Tesi sottoposta al giudizio della commissione

per il conseguimento del Dottorato di Ricerca dell'Istituto Universitario Europeo

Membri della Commissione:

Eugenia Casini Ropa (DAMS, Università di Bologna, Supervisore esterno)

Mark Franko (University of California, Santa Cruz)

Luisa Passerini (Istituto Universitario Europeo, Supervisore)

Barbara Sparti (Roma)

Firenze, Aprile 2001

18/C

ISTITUTO UNIVERSITARIO EUROPEO

Dipartimento di Storia e Civiltà

Marina Nordera

LA DONNA IN BALLO

DANZA E GENERE NELLA PRIMA ETÀ MODERNA

Tesi sottoposta al giudizio della commissione

per il conseguimento del Dottorato di Ricerca dell'Istituto Universitario Europeo

Membri della Commissione:

Eugenia Casini Ropa (DAMS, Università di Bologna, Supervisore esterno)

Mark Franko (University of California, Santa Cruz)

Luisa Passerini (Istituto Universitario Europeo, Supervisore)

Barbara Sparti (Roma)

Firenze, Aprile 2001

INDICE

FONTI E BIBLIOGRAFIA

RINGRAZIAMENTI

La mia gratitudine va, in ordine vagamente cronologico:

- a Raphäelle Maison e Carlo Spagnolo, che mi hanno convinta a presentare un progetto di ricerca allIstituto Universitario Europeo;
- ad Andrea Francalanci che, prima di andarsene, mi ha lasciato tra le mani molti dei documenti da cui il mio lavoro ha preso le mosse e nella memoria brani di conversazione su un progetto di spettacolo sulle donne nel Rinascimento, mai realizzato;
- a Luisa Passerini, che ha avuto fiducia in me e mi ha accompagnata con stimoli intellettuali e tangibile affetto, e che, coinvolgendomi nei suoi progetti, ha scelto il modo migliore per insegnarmi un mestiere;
- a Eugenia Casini Ropa, calorosamente presente negli anni con il suo sostegno, la sua attenzione e la sua stima;
- a Barbara Sparti, che è stata la mia più attenta, puntuale e critica lettrice. I suoi commenti e le sue fitte correzioni hanno consentito precisazioni e hanno aperto questioni su cui la riflessione è tuttora in corso;
- a Mark Franko che mi ha tenuta presente nei suoi programmi e che, a scatola chiusa, ha accettato di leggere il mio lavoro;
- ai colleghi del Working Group on Science, Art and Religion in Early Modern Europe, e in particolare a Sylvain Piron, a Paolino Nondimeno e alle loro serate in via delle Ruote, nutrienti per l'anima e per il corpo;
- a Olwen Hufton, Carolyn Valone, Alessandro Arcangeli, Sara Matthews Greco, Michael Lutz, che mi hanno offerto disponibilità e utili consigli;

- al personale delle istituzioni presso le quali ho condotto la ricerca: le Biblioteche Nazionale, Marucelliana e Laurenziana di Firenze, la Biblioteca Marciana di Venezia, la Bibliothèque Nationale e la Bibliothèque de l'Opéra di Parigi, la British Library e il Warburg Institute di Londra, gli Archivi di Stato di Mantova, Milano, Firenze, oltre che al servizio di prestito interbibliotecario dell'Istituto Universitario Europeo;
- a Tommaso Zoppi per i preziosi consigli informatici;
- agli amici dell'Istituto Universitario Europeo e alle due Lilli (Franco e Baldassarre) in particolare;
- ad Angelo Cattaneo, Susanne Franco e Patrizia Veroli, amici ancor prima che colleghi, con i quali ho discusso temi specifici e ho condiviso gioie e dolori della fase conclusiva.

Luca, che ironicamente si autodefinisce "mecenate della danza", mi ha sapidamente nutrito a piccole dosi di scetticismo e pragmatismo.

Infine, i miei genitori, mia sorella e mia suocera, oltre che sostenermi con affetto, si sono occupati in più occasioni di Martino - mio figlio, nato in corso d'opera - consentendomi di portare avanti il lavoro e di compiere missioni di ricerca.

Martino, che non conosce ancora il senso della gratitudine espressa in parole scritte, ne riceverà più tangibili segni nel linguaggio che ci è proprio.

INTRODUZIONE

... on y lira, je l'espère, non les certitudes d'une doctrine, ni même les conclusions invariables d'une recherche, mais plutôt les croyances, les tentations, les épreuves d'un apprentissage: c'est là son sens, donc, peut-être, son utilité.[1]

Definizione dell'oggetto di ricerca

La ricerca prende in considerazione le relazioni di genere nella danza nell'Italia della prima età moderna, in riferimento a una accezione ampia del termine "danza", che comprende sia, in senso specifico, il ballo come forma di intrattenimento sociale sia "toute mise en jeu mouvementée du corps".[2] La danza include movimenti, gesti e atteggiamenti non necessariamente governati da un ritmo, ma che "mettono in gioco" il corpo, portandolo alla ribalta della coscienza individuale e collettiva e facendolo percepire come "danzante".

Il contesto sociale e culturale in cui i corpi danzanti di uomini e donne sono prevalentemente osservati è quello delle classi dominanti, pur tenendo conto del processo di interscambio di stimoli e di modelli che si attua incessantemente tra popolare e colto e che si modula con diversità di accenti nella multiforme realtà geografica, politica e culturale della penisola italiana.

---

[1] Roland Barthes, *Avant-propos* a *Système de la mode*, Seuil, Paris 1967

[2] Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, Seuil, Paris 1995. Utilizzo la definizione di Sibony in relazione al corpo in movimento, decontestualizzandola parzialmente rispetto al valore metaforico che l'autore, in un approccio di tipo psicanalitico, applica alla presenza e alle relazioni affettive, economiche, di potere dell'individuo (visto come corpo) nella società.

Storia e teoria del corpo

Un progetto che si inscriva nell'ambito della storia del corpo è minato alla nascita da una contraddizione di fondo. Nessuna fonte, se non (forse) il corpo stesso, può raccontarci il corpo, dunque la storia del corpo è possibile soltanto in quanto storia delle sue rappresentazioni, e come tale deve essere a sua volta inquadrata nella storia della mentalità o delle idee. L'intensificarsi negli ultimi venti anni dell'interesse della ricerca storica verso le tematiche riguardanti il corpo nei suoi vari aspetti (biologico, medico, antropologico, sociale, simbolico) si accompagna a elementi di critica che ne mettono in discussione il fondamento.[3]

Questo progetto, che si inscrive nell'ambito della storia del corpo postula l'esistenza della possibilità di indagare i meccanismi stessi della rappresentazione e fondarsi su una scommessa alla base della quale si pongono due ipotesi in contraddizione tra loro: quella sociologica di Max Weber, secondo cui la sfera delle idee viene interiorizzata dall'individuo a tal punto da condizionare la disciplina del corpo e quella psicanalitico-freudiana dove le visioni del mondo si costruiscono a partire dalle funzioni primarie del corpo. Nello specifico della mia analisi questa contraddizione si rivela utile dal punto di vista metodologico se letta nel senso della comparazione e di un'ipotetica reciprocità, guardando al corpo come al luogo della contraddittoria inscindibilità tra la biologia e i suoi condizionamenti.

Uno dei presupposti teorici che contribuiscono a chiarire i termini della contraddizione sta nell'ipotesi formulata da Marcel Mauss secondo cui i gesti quotidiani, o meglio i movimenti che sembrano essere "naturali", a partire semplicemente dal modo di camminare, sono prodotti culturali specifici di cui una certa società si serve "d'une façon traditionelle".[4] Il fattore biologico che impone certi

---

[3] Una esauriente rassegna critica del dibattito è delineata da Roy Porter, *Storia del corpo*, in: Peter Burke (a cura di), *La storiografia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 247-280; per la varietà degli approcci e un'esauriente bibliografia Feher M., R. Naddaff e N. Tazi (a cura di), *Fragments for a history of the human body*, Zone, New York 1980 - 89, 3 voll. Vedi anche R. Balwin, *An Interdisciplinary Bibliography of Body Movement and Body Symbolism*, Harvard Univ. Press, Harvard 1979.

[4] Marcel Mauss, *Les techniques du corps*, "Journal de psychologie normale et pathologique", 39, 1935.

movimenti e non altri, e il fattore psicologico, instauratore dell'abitudine, si fondono attraverso meccanismi imitativi e progetti educativi che trasmettono vere e proprie "tecniche del corpo". La teoria darwiniana dell'uso e del disuso trova qui la sua applicazione oltre che ai fattori strettamente biologici, anche alle manifestazioni dell'*habitus*, strettamente connesse a causalità psicologiche e sociali.

L'applicazione delle teorie maussiane allo studio della storia della danza aiuta a comprendere come ogni forma coreutica sia una manifestazione di un certo stato emotivo o di una certa dimensione rituale storicamente contestualizzata all'interno di una educazione corporea, che produce concezioni e nozioni riguardo al corpo e alle relazioni tra i corpi. Alle "tecniques du corps", interiorizzate da una certa cultura e date come "spontanee", si sovrappone un complesso sistema di regole, che si costituisce a partire dall'esigenza di fondazione tanto etica quanto estetica di codici di riferimento per le relazioni tra individuo e società. Ciò vale per le forme "tradizionali", cui Mauss in particolare si riferisce, e per le forme "colte" su cui questa ricerca prevalentemente verte.

Mary Douglas propone un ulteriore passaggio rispetto all'approccio maussiano, ma che già Mauss aveva indicato come perseguibile, che associa lo studio delle tecniche del corpo a quello dei sistemi simbolici, a partire dal presupposto che "l'esperienza fisica del corpo, che è sempre condizionata dalle categorie sociali attraverso cui si realizza, sostiene una visione particolare della società: esiste un continuo scambio di significati fra i due tipi di esperienza corporale, ed ognuna rinforza le categorie dell'altra."[5]

Riflessioni più recenti dell'antropologia del movimento riprendono queste tematiche aprendo una nuova prospettiva di studi: l'osservazione del "movimento visibile" è un punto di partenza per l'indagine, ma non può essere sufficiente per spiegare il movimento perché esso deve essere messo in relazione con le altre manifestazioni sociali degli esseri umani. Il corpo umano cioè si muove in un mondo di significati organizzati nello spazio, che fanno parte di quel corpo e che devono essere

---

[5] Mary Douglas, *I simboli naturali. Sistema cosmologico e struttura sociale*, Einaudi Torino 1979 (edizione originale 1970), p. 99.

re-istituiti nel momento in cui lo spettatore esterno non faccia parte di quel mondo.[6] L'estraneità dello spettatore, che l'antropologia legge come estraneità alla cultura di un gruppo, in prospettiva storica diventa lo scarto temporale che si frappone tra lo storico e l'evento che egli studia, ma anche quello metodologico tra interpretazione e fonte.

Sul versante della storia dei condizionamenti il lavoro di Norbert Elias offre al contempo una mappa d'insieme dei processi di lunga durata del formarsi e nell'evolversi della soggettività all'interno della società di corte e una guida all'analisi dei meccanismi di controllo e repressione emozionale nei gesti quotidiani, in particolare quelli legati a esigenze fisiologiche primarie.[7] Il dibattito storiografico sul processo di civilizzazione[8] ha riconsiderato le teorie di Elias che, pur riconosciute nella loro importanza fondativa, sono state sottoposte a critiche e revisioni, anche in relazione alla corrente di studi sul disciplinamento, da Foucault in poi.[9]

Elias, attribuisce il processo di civilizzazione alle elaborazioni della civiltà di corte, in stretta connessione con l'umanesimo laico e con i fattori politici che ad esso forniscono il contesto. Dilwin Knox nell'insieme dei suoi scritti[10] propone un'ipotesi

---

[6] Brenda Farnell (a cura di), *Human action signs in cultural context. The Visible and the Invisible in Movement and Dance*, The Scarecrow Press, Metuchen, N.J., & London, 1995.

[7] Norbert Elias, *Il processo di civilizzazione*, Il Mulino, Bologna 1992 (edizione originale 1969-1980).

[8] Sergio Bertelli - Giulia Calvi, *Rituale, cerimoniale, etichetta*, Milano Bompiani 1985; Dante Romagnoli (a cura di), *La città e la corte. Buone e cattive maniere tra Medioevo ed Età Moderna*, Milano 1991.

[9] Pierangelo Schiera, *Disciplina, Stato moderno, disciplinamento: considerazioni a cavallo fra la sociologia del potere e la storia costituzionale*, in Paolo Prodi (a cura di), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 21-46.

[10] Dilwin Knox, *Disciplina: le origini monastiche e clericali del buon comportamento nell'Europa cattolica del Cinquecento e del primo Seicento*, in: Paolo Prodi (a cura di), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 63-100; Idem, *«Disciplina»: Le origini monastiche e clericali della civiltà delle buone maniere in Europa*, "Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento", XVIII, 1992, pp. 335-370; Idem, *Erasmus'* De civilitate *and the Religious Origin of Civility in Sixteenth-and Early Seventeenth-Century Protestant Europe*, "Archiv für Reformationsgeschichte", LXXXVI, 1995; Idem, *Civility, courtesy and women*, in L.

alternativa e complementare che fa risalire la *civilitas* alla tradizione religiosa, notando come ciò avvenga anche in altre civiltà extra-europee. Tale prospettiva ci è stata utile per studiare la persistenza del modello religioso nell'educazione del corpo femminile, in particolare in riferimento alla virtù della modestia.

Jaeger accoglie lo schema generale del processo di civilizzazione offerto da Elias, non tanto nell'intento di minarne le fondamenta anticipandone le origini, ma piuttosto per sottolineare un'affermazione dello stesso Elias, ovvero che tale processo è privo di origini, anche se si rivela più o meno visibile in vari momenti della storia. Jaeger[11] rintraccia l'origine della "cortesia" ("courtliness") e degli ideali cortesi non tanto nella classe dei cavalieri del XIII e XIV secolo, ma "in un'altra classe sociale, ovvero tra i *curiales*, i membri colti delle corti che erano al servizio di re, principi o vescovi ma anche a tutto un gruppo di uomini che aspiravano a ricoprire tali posizioni" prima del XII secolo. Lo studio di Jaeger, che riguarda la trasmissione dei comportamenti sociali, è incentrato in particolare sulla figura dell'educatore, postulando - come Knox d'altra parte - che il sistema educativo costituisca l'elemento più importante del processo.

Nelle letture del processo di civilizzazione operate da Jaeger e Knox, quel che a mio avviso si perde rispetto al lavoro di Elias è l'attenzione verso forme di trasmissione del comportamento che passano in prima istanza attraverso il corpo, grazie all'imitazione e all'interiorizzazione dei gesti e non sempre codificati dalla pagina scritta. Le emergenze di questo processo si possono cogliere nella sfera dell'ordinario: i gesti quotidiani, l'uso della muscolatura facciale, la qualità del movimento, le funzioni attribuite agli oggetti di uso comune, agli accessori, agli abiti. Questo aspetto dell'analisi di Elias più che in ambito storico attiene a uno stadio di civilizzazione antecedente a quello della trasmissione di norme culturali e morali, e che intrattiene relazioni strette con l'evoluzione umana nel senso dell'*ethos* biologico e dell'*habitus* e che mi piace definire "l'oralità del corpo".

Panizza (a cura di), *Culture, society and women in Renaissance Italy*, Legenda, London 2000 (ringrazio l'autore e Alessandro Arcangeli per avermi fatto avere questo articolo prima della pubblicazione).

[11] C. Stephen Jaeger, *The Origins of Courtliness. Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals - 923-1210*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.

Il processo di civilizzazione e il disciplinamento acquisiscono leggibilità all'interno della dimensione socioantropologica dell'*habitus*, o meglio, degli *habitus*, così come è elaborata da Pierre Bourdieu, ovvero come "systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations". [12]

La danza di una società è una delle espressioni primarie della sua cultura, che in senso antropologico consiste in tutto ciò che i membri di un gruppo sociale (qualsiasi gruppo sociale) hanno in comune, tutto ciò che condividono e che contribuisce a generare il loro senso di appartenenza e di identità. La danza in particolare è "cultura fisica", indice di identità fino al punto che "mettere male un piede o muovere il corpo in un modo stilisticamente inappropriato, significa uscire dai limiti della propria cultura".[13] Una certa cultura percepisce un gesto come naturale, quando il corpo individuale che lo esegue è inevitabilmente stretto in una congruenza simbolica con il corpo sociale intero.

La performance del corpo nella danza di società ben realizza in termini metodologici il rispecchiamento simbolico tra corpo individuale e corpo sociale, ovvero l'intersezione di due modi classici dell'antropologia: l'antropologia fisica e l'antropologia sociale o culturale. Il tono muscolare, la postura del corpo, lo stile dei movimenti di base, i gesti, una volta imparati sono, come ogni attività fisica, resistenti al mutamento e costituiscono non solo la componente essenziale dell'identità individuale, ma anche dell'identità sociale e culturale. La danza in questi termini si costituisce come uno schema di astrazione o di stilizzazione della cultura fisica. Se ciò è

---

[12] Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Les Éditions de minuit, Paris 1980, pp. 88-89, che aggiunge, in nota: "Il faudrait pouvoir éviter complètement de parler des concepts pour eux-mêmes, et de s'exposer ainsi à être à la fois schématique et formel. Comme tous les concepts dispositionnels, le concept d'habitus, que l'ensemble de ses usages historiques prédispose à désigner un système de dispositions acquises, permanentes et génératrices, vaut peut-être avant tout par le faux problèmes et les fausses solutions qu'il élimine, les questions qu'il permet de mieux poser ou de résoudre, les difficultés proprement scientifiques qu'il fait surgir."

[13] Ted Polhemus, *Dance, gender and culture*, in: Helen Thomas (a cura di), *Dance, gender and culture*, Macmillan Press, London 1993, p. 4.

molto chiaro in comunità ristrette o nelle società primitive, come hanno messo in luce etnologi e antropologi, è più difficile per le società avanzate e in particolare per l'occidente moderno.

La socialità della danza si esplica in funzioni e in significati diversi: riflette o rinforza relazioni che si sono stabilite al di fuori dell'evento coreutico e all'interno di una comunità già strutturata, offre visibilità pubblica a desideri privati, approfondisce il senso della comunità; regola il comportamento; mette in atto forme di controllo sociale; educa il corpo.[14] Se la differenza di genere implica una diversa percezione del corpo e della sua cultura fisica, in termini di meccanismo primario lo stile di danza dell'uomo è la cristallizzazione di quel che significa essere un membro maschile di quella cultura, mentre lo stile di danza della donna è una cristallizzazione di ciò che significa essere un membro femminile di quella cultura.[15] In prospettiva storica, per esempio, nelle danze di società come il valzer è l'uomo a guidare il movimento, mentre la cultura hippie ha affermato l'indifferenziazione dei sessi rinnovata in seguito dalla disco-dance: questi due aspetti convivono nell'Occidente contemporaneo, pur con connotazioni generazionali e contaminazioni stilistiche.

Secondo Marcel Mauss la distinzione fra "tecniche del corpo" maschili e femminili è dovuta a differenze fisiologiche, ma anche e soprattutto sociali ed educative. In merito alle relazioni di genere nella danza, formula un'acuta osservazione:

> Occorre distinguere la danza degli uomini dalla danza delle donne, spesso opposta. Bisogna sapere infine che il modo di ballare allacciati è un prodotto della moderna civiltà europea. Il che vi dimostra che cose del tutto naturali per noi hanno un'origine storica. Esse destano, d'altra parte, orrore in tutto il mondo salvo che i noi.[16]

---

[14] Per un approfondimento di questi temi in chiave sociologica vedi: Andrew Ward, *Dancing in the Dark: Rationlism and the Neglect of Social Dance,* in: H. Thomas (a cura di), *Dance, gender and culture,* Macmillan Press, London 1993, pp. 16-33.

[15] Ted Polhemus, *Dance, gender and culture*, in: Helen Thomas (a cura di), *Dance, gender and culture*, Macmillan Press, London 1993, p. 4, p. 12.

[16] Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris 1950; cito dall'edizione italiana: *Teoria generale della magia,* Torino 1965, pp. 403-4.

L'origine storica della danza di una coppia mista (un uomo e una donna) formalizzata e isolata dal gruppo è da ricercare nella danza di corte quattrocentesca, pur non essendo l'unica forma conosciuta per quel periodo. Si tratta, come in tutti i processi storici, del primo apparire di una affermazione progressiva, che continua a confrontarsi con altre forme coesistenti nel tempo e nello spazio.

Date queste premesse, nel contesto della mia ricerca la relazione tra uomo e donna diventa il modello e i gesti coreografici diventano i segni della costruzione culturale del genere, del comportamento amoroso e dei vincoli sociali tra i sessi. Allo stesso tempo ruolo della donna nella cerimonia del ballo di corte, considerata nel suo insieme di danza e "creanze", costituisce un osservatorio privilegiato (ma possibilmente non l'unico) dell'affermarsi del controllo sociale sui gesti e sulle emozioni attuato attraverso la disciplina del corpo.

Storia della danza e storia di genere

> ...cette activité de la danse dont on n'a jamais fait et on ne pourra probablement jamais faire correctement l'histoire.[17]

La storia della danza è disciplina di recente acquisizione nel panorama della ricerca e all'interno dell'accademia. Ciò si spiega da un lato con il ritardo del riconoscimento estetico della danza teatrale in quanto arte dotata di un linguaggio autonomo e dall'altro per lo statuto di attività sociale volta a un effimero ed esecrabile divertimento che le è stato attribuito nel corso dei secoli.

La causa comune di questi due fenomeni è da ricercare nelle conseguenze del processo di civilizzazione, che ha separato la danza dalla sua unità originaria con il rito e ha imposto un controllo sociale al movimento istintivo – o culturalmente strutturato -

---

[17] André Chastel, *Le corps à la Renaissance*, in: *Le corps à la Renaissance. Actes du XXXe Colloque de Tours*, Aux Amateurs de Livres, Paris 1990, pp. 9-20.

del corpo. La danza è stata complice di questo processo, ponendosi in molte epoche come una delle pratiche attraverso le quali veniva attuato un controllo sociale del corpo, insieme alla regolamentazione quotidiana dell'alimentazione e di altri esercizi fisici quali la scherma, la disciplina militare, l'equitazione associata spesso alle regole del comportamento e dell'etichetta. In questo modo, a quella che potremmo chiamare una qualità intrinseca e biologica, pulsione primaria, del corpo umano (non si ha notizia di popoli che non ballano, e inoltre, chi di noi non ha mai, almeno una volta, danzato in pubblico o da solo, magari davanti allo specchio?), è stata affidata una funzione sociale separata, governata da regole che le sono specifiche.

Inoltre l'alibi metodologico dell'imprendibilità dell'oggetto di studio - arte o gesto effimero per eccellenza - elaborata in ambito positivistico ha mantenuto la sua forza inibitoria fino in tempi recenti sulla storiografia della danza. Ciò si è tradotto in scritture che hanno privilegiato lo studio della danza come arte visiva in riferimento a eventi spettacolari e figure di artisti di spicco, mostrando nel complesso la tendenza a vedere i processi e i cambiamenti come tutti interni alla storia della danza stessa, storia tra le storie invece che storia dentro la storia.

Altri sguardi su altre fonti conducono alla consapevolezza che ogni epoca e ogni luogo hanno una cultura di danza loro propria, che si esprime in forme diverse a seconda dei mutamenti nelle abitudini e nei gusti della società, nelle strategie politico-culturali delle classi dominanti e delle istituzioni nel regolare pratiche e consuetudini. I modi di danzare e di veder danzare sono profondamente radicati nella costruzione culturale del corpo, ovvero quel complesso strutturale di condizionamenti e abitudini che fanno sì che una data società si muova in un modo invece che in un altro, che un movimento, un gesto, un atteggiamento, una postura vengano socialmente riconosciuti, accettati o rifiutati. Centrale a questi dati strutturali è il processo di trasmissione che fa sì che tali tecniche del corpo siano proposte e recepite, e rivela in che modo si introduca il cambiamento.

Un primo passo verso una storia culturale della danza è stato compiuto dagli studi sulle tradizioni popolari, mentre un forte impulso è stato offerto dalla centralità data al corpo negli studi di Foucault, del femminismo e degli studi di genere. Inoltre, come si è visto, le teorie elaborate dall'antropologia sociale e culturale si sono dimostrati preziosi strumenti di indagine. Così studiata, la pratica sociale della danza si rivela essere uno degli elementi dell'interazione sociale, strettamente connesso ai programmi educativi,

alla disciplina e al disciplinamento, alle pratiche mediche e di conservazione della salute, alle dinamiche sessuali e matrimoniali, agli indicatori di status, all'addestramento militare e all'eucinetica del lavoro.

La storia della danza partecipa dei processi tradizionali della scrittura storiografica, pur mantenendo le caratteristiche di disciplina ibrida in cui lo studio della danza nel tempo, l'analisi dei tipi di danza e la ricostruzione dei contesti in cui si sviluppano devono essere inevitabilmente compendiati tra loro.[18] Gli studi sulla danza hanno infatti trovato un terreno fertile tra le maglie larghe dell'interdisciplinarità intrinseca dei "cultural studies".[19]

Richard Ralph denuncia la superficialità con cui certi "nuovi studiosi" si servono dello scarso materiale già pubblicato rimaneggiandolo sotto l'egida della moda accademica del momento. A riparo di ciò Ralph invita alla pubblicazione di fonti e a una sorta di neopositivismo metodologico, che riduce il compito dello storico della danza a un esercizio meccanico quando afferma che il suo compito principale è "the gathering and publication of information and data".[20] Compito certamente importante ed ineliminabile che produce un materiale utile, ma che prima o poi dovrà essere sottoposto a analisi, critica e interpretazione, ovvero ai processi classici del lavoro storiografico.

Un esempio di come si possano attraversare con uno sguardo interpretativo le fonti della danza del rinascimento rispettandone al contempo lo statuto epistemologico è offerto da Mark Franko.[21] L'intento della sua trattazione, che è di impostazione

---

[18] Janet Adshead-Landsdale - June Layson (a cura di), *Dance History. An Introduction*, Routledge, London and New York 1994.

[19] Sulla relazione tra studi culturali e danza vedi: Norman Bryson, *Cultural Studies and Dance History*, in Jane C. Desmond, *Meaning in Motion*, Duke University Press, Durham-London 1997, pp. 55-77; Jane C. Desmond, *Embodying Difference: Issues in Dance History and Cultural Studies*, "Cultural Critique", 26, pp. 33-63; Amy Koritz, *Re/Moving Boundaries: From Dance History to Cultural Studies*, in Gay Morris (a cura di), *Moving words: re-writing dance*, Routledge, London 1996, pp. 88-103.

[20] Richard Ralph, *On the Light Fantastic Toe: Dance Scholarship and Academic Fashion*, "Dance Chronicle", vol. 18, n. 2, 1995, pp. 249 - 259.

[21] Mark Franko, *The Dancing Body in Renaissance Choreography (c. 1416-1589)*, Summa Publications, Birmingham 1986.

semiologica, è di dimostrare come nella pratica della danza di corte che si esprime nel "corpo danzante" emergono le strutture che stanno alla base del costituirsi si un dato gruppo sociale, aggregato secondo valori morali, dinamiche economiche e di potere uniformi. I modelli sono la retorica, come arte della persuasione che verte sulle emozioni, e la conversazione, in cui le relazioni interpersonali si intessono a partire da contatti estetici e non intellettuali. La voce nella conversazione è indicatore di una certa virtù del parlante in quanto oggetto performante così come il corpo danzante dice molto della persona cui appartiene per come e non per che cosa balla.

L'analisi femminista e gli studi di genere che recentemente si sono avvicinati alla danza come oggetto di studio promettono di contribuire allo sviluppo del campo aprendo prospettive fino ad ora poco indagate.[22] Secondo Carol Brown[23] la storiografia di danza recente di stampo femminista rivela al suo interno vari approcci: la decodificazione delle "immagini delle donne", la celebrazione o messa in luce singoli individualità, la costruzione della sessualità all'interno del discorso della danza e, infine, in una prospettiva post-strutturalista, l'analisi di identità e soggettività frammentarie e contraddittorie. Tuttavia la maggior parte dei lavori storiografici fino ad ora pubblicati in questo campo hanno come oggetto la danza teatrale occidentale, in particolare del

---

[22] Sul piano più generale: Alexandra Carter, *Bodies of knowledge: dance and feminist analysis*, in Campbell Patrick (a cura di), *Analysing performance*, Manchester University Press, 1996, pp. 43-55 (riflessione sull'analisi femminista della danza, che si riferisce soprattutto alla danza teatrale occidentale); Stephanie Jordan e Helen Thomas, *Dance and gender: formalism and semiotics reconsidered*, "Dance research", vol. XII, n. 2, autumn 1994, pp. 3-14 (analisi coreografica e costruzione del genere); Ann Daly, *Unlimited partnership: dance and feminist Analysis*, "Dance Research Journal", 23, 1, 1992, pp. 2-5 (sull'uso degli strumenti dell'analisi fenmminista nello studio della danza). Un recente numero speciale di of "Women's Studies International Forum" riunisce studi di sociologi, antropologi, studiosi di teoria culturale, ricercatori biomedici e danzatori sul tema della danza e genere, tra cui i soli articoli tra sociologia e storia, riguardano la danza teatrale nel secolo XX, Joyce Sherlock (a cura di), *Gender and dance*, Special Issue of "Women's Studies International Forum", vol. 19, n. 5, 1996.

[23] Carol Brown, *Re-tracing our steps. The possibilities for feminist dance histories*, in Janet Adshead Landsale e June Layson (a cura di), *Dance History. An Introduction*, New York-London, Routledge, 1994, pp. 198-216.

XX secolo, [24] mentre ben poco, anzi, nulla, è dedicato alla danza non teatrale e all'età moderna.[25]

La danza, attraverso gli studi di genere, ha in primo luogo posto l'enfasi sul processo di rappresentazione e autorappresentazione del femminile nelle manifestazioni sociali che e in quelle teatrali. In secondo luogo la ricostruzione biografica ha restiuito alla storia (soprattutto degli ultimi due secoli) figure di donne che ne hanno segnato le svolte e le spinte innovative. Infine, ed è ciò che tocca più da vicino la mia ricerca, si è verificato un allargamento dello sguardo sulla danza che la considera pratica culturale, piuttosto che fenomeno puramente estetico, affidandole quindi un posto all'interno delle scienze sociali e delle discipline storiche.

Se l'ingresso della storia delle donne nel complesso degli studi storici rivolti alla prima età moderna ha costretto a una riconsiderazione degli assunti metodologici che

---

[24] Mi riferisco in particolare a: Laurence Genelick (a cura di), *Gender in performance. The presentation of difference in performing arts*, University Press of New England, Hanover and London 1992 (analizza la costruzione del genere nella gestualità teatrale, usando gli strumenti interpretativi dell'antropologia culturale e sociale); H. Thomas, *Dance Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance*, New York-London, Routledge, 1995 (di impostazione sociologica); Amy Koritz, *Gendering bodies / performing art: dance and literature in early twentieth-century british culture*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1995 (studia come danza e letteratura si influenzino reciprocamente nella costruzione culturale delle relazioni di genere, soprattutto in riferimento ad alcune famose danzatrici); R. Burt, *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, Routledge, New York-London 1995 (sulla costruzione dell'immagine del danzatore nella danza teatrale del XX secolo); A. Daly, *Done into Dance. Isadora Duncan in America*, Indiana Univ. Press, Bloomington & Indianapolis 1995 (studio di una danzatrice con gli strumenti dell'analisi femminista e della storia del corpo); S. Banes, *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, New York-London, Routledge 1998 (critica femminista); J.L. Hanna, *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity. Dominance, Defiance and Desire*, Chicago University Press, Chicago 1988 (studia la connessione tra danza e sessualità in generi diversi di danza e a partire da questa ampia prospettiva studia la relazione tra la danza e i condizionamenti del ruolo sessuale. Le aree privilegiate di studio sono le comunità tradizionali extraeuropee da un lato e la danza teatrale europea dall'altra. Vedi a questo proposito anche la recensione di Evan Alderson, *Sexuality and dance*, "Dance Cronicle", 1989, vol 12, n. 2, pp. 268-76); C. Adair, *Women and Dance*, New York University Press, 1992.

[25] Si noti tra l'altro come la bibliografia in questo campo sia tutta anglosassone.

sono stati per anni alla base di essi,[26] è forse possibile riscrivere qualche passaggio della storia della pratica sociale della danza nella prima età moderna focalizzando lo sguardo su quel che pertiene al femminile. L'invisibilità della donna nella storia (della danza) deve essere pensata come socialmente e culturalmente costruita in relazione alla visibilità dell'uomo: le donne in epoca moderna sono "soggettività sfuggenti" che possono essere definite soltanto nei termini "di un concetto di sé relazionale".[27]

La stragrande maggioranza delle fonti che sono alla base della mia ricerca è prodotta da uomini e, spesso, per gli uomini. D'altra parte non di darebbe ricerca sulle scarsissime fonti prodotte da o per le donne, affatto immuni dall'immagine che la cultura dominante offriva loro. Dunque "prendere la donna 'sul serio' significa reinserire la sua attività nell'ambito delle relazioni che si istituiscono fra lei e l'uomo, e riconoscere che il rapporto fra i sessi è una produzione sociale, di cui lo storico può e deve fare la storia".[28]

La teoria e la pratica coreutica nell'Europa moderna sono create e dominate dagli uomini che sono organizzatori, maestri, teorici e coreografi, mentre le donne sono interpreti brillanti che spesso entrano nel mito tanto per le doti tecniche che per la loro bellezza o sensualità. L'attuale connotazione femminile dell'arte della danza e l'idea che per l'uomo sia sconveniente ballare sono un retaggio di questo modello.[29] La storia

---

[26] Vedi Joan Kelly-Gadol, *The social relation of the sexes. Methodological implications of women's history*, in: Sandra Harding (a cura di), *Feminism and methodology. Social Science Issues*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1987, pp. 18-28; *Eadem*, *Notes on Women in the Renaissance and Renaissance Historiography*, in *Conceptual Frameworks of Women's History*, Bronxville - New York 1976; *Eadem*, *Did Women have a Renaissance?*, in: R. Bridenthal and C. Koonz (a cura di), *Becaming Visible*, Houghton Mifflin Co., Boston 1976.

[27] Giulia Calvi, *Dal margine al centro. Soggettività femminile, famiglia, Stato moderno in Toscana*, in: *Discutendo di storia. Soggettività, ricerca, biografia*, Rosenberg & Sellier, Torino 1990, pp. 103-120.

[28] Natalie Zemon Davis - Arlette Farge, *Storia delle donne in occidente dal rinascimento all'età moderna*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 4.

[29] L'antropologo Rust mette in relazione lo svolgersi di tale processo in Inghilterra con la diffusione della predicazione evangelica (Frances Rust, *Dance in Society. An Analysis of the Relationship*

della danza tra Umanesimo e Illuminismo dunque è improntata al segno maschile. Tuttavia, se ci si attiene alle cronache e alla letteratura le donne erano le protagoniste del ballo, luogo deputato della manifestazione delle doti interiori ed esteriori. I manuali, scritti dai maestri di danza, sono dedicati a illustri gentildonne e le composizioni coreografiche in essi contenute portano nomi di donna; in poesia e nelle arti figurative l'immagine per eccellenza della grazia femminile è una fanciulla che danza.

Gli uomini erano dunque creatori e operatori di una pratica sociale di cui le donne erano le principali fruitrici? Oppure, la cifra femminile funziona soltanto da referente simbolico, mentre la donna in carne e ossa, a causa dei condizionamenti sociali e della scarsa abitudine all'esercizio fisico, non riesce a eguagliare vigore e virtuosismo maschile? Il ballo, come funzione rituale e politica della società, era l'unica occasione ufficiale in cui alla donna era consentito mostrare la vitalità e l'estroversione del proprio corpo in cui si attuava una relazione sensuale con l'uomo, con il conseguente innescarsi delle dinamiche legate alla sessualità.

Alla ricerca di un percorso tra le fonti

La metodologia della ricostruzione storica del fenomeno coreutico disegna dunque un percorso che, pur nel rispetto dei documenti, si presenta lacunoso e frammentario. Non si può quindi prescindere da un'attenta riflessione sui vari ordini di fonti e sulle modalità in cui essi interagiscono tra loro. Lo storico della danza tuttavia non può limitarsi a creare un catalogo dei modi di pensare o di rappresentare la danza, creandosi l'alibi dell'originale perduto, ma deve poter spingersi a formulare ipotesi plausibili, capaci di colmare le lacune e ricomporre la frammentarietà del materiale documentario.

Nell'intraprendere questa ricerca mi sono trovata di fronte all'assenza di una vera e propria tradizione di studi, soprattutto in italiano. Ho cercato quindi di strutturare intorno al mio progetto di ricerca una metodologia specifica ed eleggere una serie di

---

between the Social Dance and Society in England from the Middle Ages to the Present Day, London 1969).

discipline ausiliarie, ferma restando in tale processo la disponibilità a riformulare presupposti teorici, scelte metodologiche e linguaggio, qualora non trovassero una risposta soddisfacente nella loro applicazione e al vaglio epistemologico delle fonti.

Tale procedimento, attuato all'insegna di una cauta sperimentazione, ha utilizzato la dimensione soggettiva dell'uso dell'intuizione come strumento di ricerca, nel guidare il percorso attraverso uso "contaminato" delle fonti. Il tipo di approccio con le fonti qui perseguito tende a renderle il più possibile eloquenti in se stesse: i vari ordini di fonti devono poter dialogare ed interferire tra di loro rivelando zone oscure, contraddizioni ed ambiguità. Nessuno dei documenti disponibili infatti rende testimonianza del movimento, ma lo descrive e lo interpreta attraverso l'espressione verbale (trattati, opere letterarie, diari, lettere e cronache, condanne moralistiche), iconografica (arti figurative) e ritmica (musica), offrendo un'immagine incompleta e a volte distorta dell'oggetto della ricerca.

La tesi qui presentata è costituita da quattro capitoli, che usano vari ordini di fonti, e tre intermezzi, che usano principalmente un solo ordine di fonti.

Le fonti di carattere normativo prodotte a fini pedagogici e didascalici in ambito cortigiano ed ecclesiastico, nel loro complesso costituiscono all'interno della vita culturale e sociale del tempo gli strumenti della divulgazione di mode e comportamenti. Nel raccogliere, comparare e interpretare tale materiale vi è la necessità di definire e ridefinire ogni volta la distanza tra norma e trasgressione per stabilire i canoni dell'uso comune, indice ipotetico della realtà. Infatti nella formulazione da parte di una élite di norme che abbiano una valenza generale, non emerge tutto ciò che pertiene all'ordinario e al suo sistema di valori: il comportamento individuale da un lato e quello della maggioranza dall'altro. Le varie modalità dei comportamenti, a seconda delle aree geografiche, dei sistemi di potere e delle trasformazioni storiche, istituiscono una pluralità di sistemi etici di riferimento all'interno dei quali si situa la dialettica delle norme. Le fonti di tipo normativo dunque devono essere per prima cosa collocate all'interno della società di cui parlano e accordate alla voce che le esprime.

La produzione trattatistica è infarcita di luoghi comuni che rimbalzano da un'opera all'altra e che si richiamano a un'unica fonte, di cui sono filiazioni e derivazioni. In particolare, riguardo al ruolo che la donna deve avere nel ballo, voci

diverse, nell'arco di quasi due secoli, in vari contesti politici e geografici, sembrano accordarsi sull'idea che ella non debba nemmeno parteciparvi se non entro i limiti di un rigido controllo dell'abbigliamento e dei gesti. Altri ordini di fonti confermano la non trascurabile partecipazione femminile al ballo.

A partire dalla seconda metà del XV secolo fanno la loro comparsa in Europa manuali che descrivono la pratica e le forme della danza, esprimendo un'esigenza mai verificata prima di codificare e trasmettere attraverso il testo scritto gli aspetti di un'attività sociale occasionale ed effimera. Questo tipo di codificazione si fondava su un patrimonio di conoscenze comuni che non aveva bisogno di essere trasmesso nei dettagli, ma soltanto riportato alla memoria. Il lettore moderno dunque, se da un lato comprende chiaramente tutto ciò che viene descritto, dall'altro non ha nessuno strumento per immaginare ciò che viene sottaciuto in quanto universalmente noto.

Le fonti letterarie costituiscono un osservatorio articolato ma denso di contraddizioni. La danza femminile e la danza di coppia ricorrono come motivi letterari frutto di rielaborazioni stilistiche successive, spesso correlate alla sfera erotica e alle fasi del corteggiamento o alla composizione di quadri di genere di carattere realistico, allegorico o mitologico. Danzano le ninfe e le baccanti, carolano e tripudiano gli angeli, sfilano in magnificenti processioni le gentildonne di corte. Tracce di più schietto realismo si possono reperire in una certa letteratura più incline all'osservazione della realtà che al raffinamento stilistico: tali testimonianze mostrano l'ampio margine di libertà riservato alle donne nell'affermazione della propria identità sessuale e nel gioco di seduzione mascherato dalla danza. Un'identità sempre connotata da una forte ambiguità, veicolata da immagini di divina grazia da un lato, di diabolica provocazione dall'altra.

Il tema della grazia attraversa il rinascimento e l'epoca barocca come segno del pudore e della subordinazione femminili elaborati dal petrarchismo e dell'etica cortese. La peccaminosa provocazione dei sensi condannata dalla morale ecclesiastica, che ha il suo referente simbolico d'elezione nella figura di Salome è un tema ricorrente presentato in termini negativi nella letteratura ufficiale, in termini positivi in una certa produzione erotica e trasgressiva. Le figure letterarie di donne seduttrici tramite la danza, connotate da una vitalità ed una estroversione assolutamente estranee al costume

delle classi dominanti, sono esemplate su manifestazioni coreutiche di donne del popolo, nella figura della "ballarina".

Se le informazioni letterarie sulla danza contribuiscono a mettere in luce i vari aspetti di una mentalità che informa di sé i modi della rappresentazione, scarso è il loro apporto relativo alla ricostruzione delle forme coreografiche e della definizione di una terminologia tecnica

L'approccio comune di chi, studiando la storia della danza, ha a che fare con le sue raffigurazioni è quello di riallacciare il legame tra di esse e una forma di danza conosciuta per altra via (fonti documentarie o tradizione viva). Il fine di tale operazione è quello di illustrare un testo, attraverso un'immagine che abbia lo stesso contenuto. Il rischio insito in tale prassi è di leggere solo una delle possibili stratificazioni di senso dell'immagine, che indagata con strumenti metodologici più raffinati, potrebbe rivelarsi più ricca di informazioni.

Qualsiasi raffigurazione della danza non rappresenta il movimento in sé, ma ne rende l'idea attraverso indici quali la contrazione o la torsione muscolare, l'inerzia di alcune parti del corpo o dell'abito, l'espressione di sforzo del viso, la sospensione della gravità, posture innaturali e artificiose che inducono a immaginare il movimento necessario al loro scioglimento, la sequenza in progressione di posizioni diverse secondo il meccanismo del fumetto o del fotogramma o - infine - attraverso simboli iconografici condivisi che indicano, ad esempio, la danza. Dalla raffigurazione di una danza è possibile ricavare informazioni riguardo alla sua forma geometrica, al numero di partecipanti, all'abbigliamento e agli accessori, alla postura del corpo, alle relazioni spaziali con l'ambiente e con gli spettatori. Tuttavia per quanto riguarda l'organizzazione spaziale e prospettica degli elementi e l'impostazione della figura umana si deve tenere conto delle convenzioni rappresentative elaborate all'interno di una certa scuola artistica o in relazione ad una certa tecnica, che la storia dell'arte ha ampiamente indagato.

Ad esempio una coppia di pastori che danza, raffigurata nel secolo XVII da un artista aulico, avrà molto più a che fare con il mito dell'arcadia e con i suoi precedenti figurativi che con l'attività coreutica rurale contemporanea. La necessità di tenere conto delle varianti stilistiche, tecniche, convenzionali e di codice inerenti all'analisi

iconografica, non dovrebbe comunque schiacciare il potere evocativo dell'immagine per ricostruire un'atmosfera o uno stato d'animo.

Proprio la consapevolezza che l'analisi delle fonti iconografiche necessitasse di una metodologia ha fatto sì che in fase di scrittura quasi tutto il materiale iconografico raccolto sia rimasto escluso dalla trattazione, fatta eccezione per quel che riguarda Salome che compare nel secondo Intermezzo. Mi auguro di fare di questo materiale l'oggetto di ricerche future.

La vita sociale italiana tra XV e XVII secolo era intessuta di occasioni festive fortemente ritualizzate in cui dialogavano elementi di spettacolarità e manifestazioni sacrali del potere: in tale contesto il ballo costituiva il luogo in cui si ridefinivano le relazioni gerarchiche, di genere, di clientela e così via.

Nelle cronache e nelle lettere ufficiali come nei resoconti degli ambasciatori questo tipo di informazioni spesso si presenta sotto forma di semplici annotazioni che si limitano a registrare un evento. Da tali scritti si possono dedurre solo un certo tipo di informazioni (e quasi mai tutte insieme!): il luogo, il tempo, la durata, l'occasione e i partecipanti del ballo. In rari casi vengono elencate le danze eseguite, che a volte, se non trovano riscontro nei manuali o in altre fonti, rimangono semplici nomi.

Essendo il ballo un'attività abituale, ben conosciuta da tutti, è sufficiente riferire che si è ballato perché tutti comprendano di che cosa si tratti. La consuetudine perde il diritto di cronaca: vengono quindi registrati con dovizia di particolari i casi eccezionali o curiosi oppure, in altre occasioni, nomi di danze vengono fugacemente annotati all'interno di descrizioni appassionate di magnificenti apparati spettacolari, sperduti tra carri allegorici tornei e pompe.

La documentazione privata, che consiste per lo più in diari o corrispondenze epistolari, oltre a fornirci squarci di quanto riferito al pubblico è quella che più si presta ad offrire spiragli attraverso i quali accedere ad un vissuto privo di mediazioni normative o morali. Purtroppo si tratta del materiale più scarso, più difficile da reperire e molto raramente, come sarebbe auspicabile, di mano femminile. Avendo operato la scelta di affrontare ambiti geografico-cronologici piuttosto ampi, non ho potuto affrontare uno spoglio sistematico di questo tipo di fonti, che si prestano ad un approccio microstorico. Un approccio di questo tipo è stato usato nel Primo Intermezzo,

a partire da una ricerca nell'Archivio Gonzaga di Mantova che ha fatto emergere alcuni documenti inediti, integrato da documenti già editi e dalla la letteratura secondaria.

I presupposti del lavoro qui presentato sono dunque all'insegna della contaminazione tra aree disciplinari affini ma ben demarcate nella tradizione degli studi, e tra ordini di fonti che si appellano a statuti epistemologici non sempre comparabili, con l'intento di scrivere una delle storie possibili sulle relazioni di genere espresse nella danza di società della prima età moderna. La riflessione sul modo di scrivere questa possibile storia riveste qui importanza pari alla storia stessa.

CAPITOLO PRIMO

IL GENERE NELLA LETTERATURA ORCHESTICA

L'immagine che il corpo di una donna o di un uomo che danza proietta verso l'esterno, così come i gesti che suggellano e regolano l'incontro tra i corpi di una donna e di un uomo che danzano insieme, rivelano e dispiegano un ampio spettro delle componenti del genere (sessuale): biologiche, fisiologiche, emozionali, generazionali, sociali, culturali, politiche.

Questo capitolo analizza le dinamiche di genere nella pratica sociale e nella rappresentazione culturale della danza attraverso la letteratura orchestica, ovvero manuali e testi la cui materia principale è costituita dagli aspetti pratici della danza.

I manuali della tradizione di Domenico

Produzione, circolazione, ricezione

Al fine di fornirne una contestualizzazione, dei testi saranno presi in considerazione i processi di produzione, la circolazione, la ricezione e lo statuto teorico fin dalla loro prima comparsa verso la metà del secolo XV. La storiografia indica la nascita della tradizione della manualistica orchestica italiana nella seconda metà del secolo XV con la redazione manoscritta del *De arte saltandi et choreas ducendi* di

Domenico da Piacenza.[1] Non si è fatta ancora abbastanza luce sull'insieme dei processi che portano all'esigenza di una codificare in forma scritta il sapere coreutico. L'enfasi sull'aspetto di novità e unicità del risultato (i manuali) che costituisce la nota dominante della storiografia, finisce per condurre a un'eccessiva decontestualizzazione del processo di codificazione. Le motivazioni della genesi di questo tipo di testi che si nasconde tra le pieghe di tale processo ricollocano storicamente la fonte e ne consentono un più articolata interpretazione.

Innanzi tutto la produzione di manuali è correlata a un'esigenza normativa che va emergendo con l'umanesimo, che intende costituire un corpo di precetti utili per i vari aspetti della vita individuale e sociale, le arti, i mestieri e le scienze applicate e che si costituirà nel genere della trattatistica. Grazie alla funzione sociale che le è attribuita in quanto luogo di visibilità dell'individuo all'interno della comunità, la danza rientra tra le argomentazioni care a questo genere nascente. Allo stesso tempo, diventando oggetto di una trattazione specifica, la danza viene accolta tra le arti, rendendo il manuale uno strumento di promozione delle competenze del maestro e autore presso i più prodighi tra i suoi potenziali datori di lavoro, nella fattispecie gli esponenti della nobiltà e i notabili cittadini. Probabilmente concepiti e redatti nel contesto della corte o in contesti che gravitano intorno ad essa, e a essa destinati, i manuali di danza quattrocenteschi rispecchiano per lo più la tradizione coreutica che appartiene alla società in cui nascono e alla quale si rivolgono, mentre la posizione sociale degli autori, come vedremo, è incerta. La circolazione e la ricezione di questa letteratura, e dunque la trasmissione coreutica operata attraverso la pagina scritta e normalizzata del manuale, riguarda una nicchia ristretta di quella che poteva essere la pratica diffusa della danza e di conseguenza questo genere di scrittura non si può prestare a generalizzazioni riguardanti gli usi della società nel suo insieme. Se dunque, in quanto fonti scritte, si offrono come strumento essenziale per la ricostruzione della pratica della danza di quel periodo e di quel contesto, se ne deve al tempo stesso riconoscere la limitatezza nel rispecchiare la variegata e multiforme realtà della danza più diffusamente praticata dalle plebi urbane e rurali, dagli artigiani e dai mercanti, nei conventi e nelle piazze, ma anche nella corte

[1] Parigi, Biblioteca Nazionale, fondo italiano, ms. 972 (Pd).

stessa.[2]

Il manuale, pur essendo legato, come vedremo, alla figura professionale in corso di definizione del maestro di danza, non è uno strumento didattico in sé: la pratica sociale della danza continua a essere, come nelle società tradizionali, un patrimonio trasmesso attraverso un processo imitativo che si attua all'interno della comunità. La nascita dei manuali di danza non porta conseguenze immediate nella pratica o nella concezione della trasmissione del sapere coreutico, ovvero non si impara a danzare dalla scrittura, ma dall'osservazione attiva e imitativa di un corpo danzante, sia esso di un maestro o di qualcuno che già conosce quella forma di danza. Ne è consapevole l'autore del *Manoscritto di balletti composti da Giovannino e il Lanzino e Il Papa*, verso il 1550 quando scrive:

> Ne vi presento questo accio da voi gli possiate imparare che sarebbe (credete a me) impossibile ma perche vi serva mentre da me gli imparate et anchora se per il non ballare spesso di alcuna cosa vi dimenticassi con un solo sguardo in questo mio thesoro di passi subito vi tornera a, memoria ne a, me adomandarne vi sara bisognio e cosi vi conserverete questa nobile e, gentil virtu.[3]

Il manuale assume la funzione d'uso del promemoria, piuttosto che essere uno strumento di apprendimento e non presenta forme nuove, ma codifica, rielabora e ripropone forme già esistenti e consolidate dall'uso. Fa riferimento quindi a un sapere coreutico ormai assimilato, che si è precedentemente assestato nella pratica.

Recenti teorie socio-antropologiche[4] ritengono che nei processi di trasmissione si giunga alla testualizzazione nei casi in cui il contesto imitativo viene meno, per

---

[2] A questo proposito vedi Barbara Sparti, *Dance not only as text: getting the fuller picture of dance in Renaissance and Baroque Italy (c. 1455-1630)*, in: *Proceedings of the 22nd Conference of the Society of Dance History Scholars*, Stoughton (WI) 1999. Ringrazio l'autrice per avermelo segnalato e procurato.

[3] *Manoscritto di balletti composti da Giovannino e il Lanzino e Il Papa, scritto da Cosimo Ticcio*, ms. New York Library, Dance Collection (S), *MGZMB-Res. 72-255, c. 1.

[4] Barbara Kirshenblatt-Gimblett, comunicazione tenuta al secondo incontro del quarto gruppo di lavoro dell' European Science Foundation Project: *Cultural Exchange in Europe 1400-1700*, Brighton, settembre 2000. Mi è stato molto utile discutere con l'autrice del mio lavoro.

intervento di vari fattori che provocano la decontestualizzazione di chi scrive, quali forti mutamenti, quali la ricomposizione e la differenziazione del tessuto sociale. Viceversa, la testualizzazione provoca cambiamenti nelle pratiche. Impone infatti la necessità di sottoporre ad analisi il movimento, di compiere uno sforzo di riconoscimento delle sue unità primarie (i passi, le figure, i gesti) e di costruirne una teoria o una normalizzazione, costringendo la materia trattata in schemi prestabiliti che hanno un valore simbolico più che pratico. Ne è un esempio nei documenti che sono oggetto delle nostre riflessioni l'uso strumentale delle categorie aristoteliche che sta alla base della classificazione dei movimenti ("moti") che compongono basse danze e balli in naturali e accidentali, proposta da Domenico:

> dodici motti sono il l'operare de questa arte de li quali ne cava nove naturalli e tre acidentalli. Li nove naturalli operati sono il lo pieno eli tre acidentalli operati sono in lo vodo.[5]

e ripresa da Cornazano:

> El dançare contiene in se nove movimenti naturali et corporei et tre accidentali. Gli naturali sono sempi Doppi Riprese xontinentie Contrapassi Movimenti Voltetonde Meçovolte e scambij. Gli accidentali so Trascorse Frappamenti et piçigamenti.[6]

I movimenti sono in tutto 12, di cui 9 naturali e 3 accidentali: ovvero quantità di passi corrispondenti a numeri di intensa valenza simbolica, anche se dalle descrizioni coreografiche emerge un numero più ampio di passi o combinazioni di passi che sfuggono tuttavia alla classificazione elaborata sul piano teorico della codificazione e, viceversa, alcuni dei moti classificati non compaiono poi nelle descrizioni.

Nell'Italia centro-settentrionale verso la metà del '400 sono presenti alcuni dei fattori che provocano la scomparsa del contesto imitativo: da un lato l'urbanizzazione e

---

[5] Pd, c. 4

[6] Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare,* Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Capponiano 203 (V), c. 8.

il conseguente rimpasto della composizione sociale dovuto all'affermarsi di gruppi artigiani e protoborghesi che si frappongono tra plebi rurali e nobiltà feudale, dall'altro l'imporsi delle corti, la cui configurazione culturale e politica aspira alla differenziazione. Mettere per iscritto un patrimonio fino allora trasmesso per via imitativa ovvero quella che definirei "l'oralità del corpo" in tale contesto può rivelare l'intenzione di codificare, fissare un patrimonio perduto o che sta per essere perduto e di cui si vuole consapevolmente conservare la memoria. Il fatto poi di fare di quel materiale coreutico forme nuove d'invenzione rivela la volontà di differenziazione del repertorio, o, mi si passi il termine, di autodecontestualizzazione.

Il processo di codificazione del movimento - che per essere efficace parte dall'analisi dello stesso - più che alla creazione di nuove forme, è volto ad instaurare una nuova modalità di trasmissione del sapere coreutico e di un nuovo linguaggio tecnico che - attraverso calchi e prestiti - decreti il passaggio dalla pratica all'arte, costruendone la credibilità e rafforzando la posizione sociale dell'autore. Analogamente, nella prassi musicale coeva nel repertorio strumentale d'insieme - ovvero la musica per danza - prevale la trasmissione mnemonica e orale, piuttosto che quella scritta.[7] I manoscritti musicali dell'epoca destinati a un uso nella pratica musicale strumentale d'insieme sono molto rari e i pochi conosciuti sono caratterizzati da "precarietà e rapidità dell'annotazione".[8] Il repertorio verrà fissato e trasmesso sistematicamente più tardi, verso la metà del secolo XVI, con intenti teorici, pedagogici e didattici, oltre che puramente ricreativi.

Perché dunque trasferire lo strumento della trasmissione dal corpo stesso alla scrittura?

Il manuale di danza, la testualizzazione della danza, assolve a specifiche funzioni:

1. Il manoscritto riveste un valore simbolico in quanto oggetto in sé, dono

---

[7] A questo proposito vedi Dieter Kämper, *La musica strumentale nel Rinascimento: studi sulla musica strumentale d'assieme in Italia nel XVI secolo*, Eri , Torino 1976, pp. 175 e segg.

[8] Presenta uno dei rari esempi di scrittura musicale a quelle date: Mario Giuseppe Genesi, *Il "corpus" di danze rinascimentali manoscritte di Anonimo alla Collegiata di Castell'Arquato (1530-1550 ca.)*, "Archivio Storico per le Province Parmensi", Quarta serie, vol. XLII, 1990, pp. 515-539 (ringrazio Kathryn Bosi, curatrice della sezione musicale della Berenson Library che mi ha segnalato questo articolo).

dell'autore al dedicatario/a e strumento di *captatio benevolentiae*. In tal caso ogni esemplare va considerato in se stesso, è un oggetto portatore di una sua particolare storia materiale, soggetto alle regole di fruizione del dono così come è concettualizzato nella ritualità sociale tra medioevo e rinascimento. Non crea il nuovo, né svolge funzioni didattiche. In esso l'autore cerca l'affermazione del proprio status o la nobilitazione teorica alla propria attività facendo del manuale il luogo di un discorso generale sulla danza e sulla sua funzione nella comunità cui si rivolge, piuttosto che una raccolta di norme e di precetti di immediato utilizzo pratico.

2. L'affermazione di una *auctoritas*. Le danze raccolte nei manuali sono tutte attribuite a un maestro che viene identificato con il suo nome. Ogni maestro rivendica un repertorio di creazioni proprie, ma allo stesso tempo rispetta le creazioni altrui, tant'è che le raccolte attribuite a un maestro raccolgono composizioni coreografiche attribuite ad altri, di cui si riconosce esplicitamente la paternità. L'*auctor*, colui cui il manuale o le singole danze vengono attribuite, e lo *scriptor*, ovvero colui che materialmente redige il manoscritto, sono da tenere distinti. Un caso a parte è rappresentato da Cornazano, umanista e uomo politico che non è di professione maestro di danza e che dunque non ha nessuna *auctoritas* da rivendicare se non quella del suo maestro Domenico da Piacenza, cui attribuisce tutte le danze del suo manuale. In tal modo dunque riafferma per altra via il valore dell'*auctoritas*, rendendo omaggio all'*auctor* e maestro.

3. Manuale come pro-memoria. Si tratta dell'unica vera funzione d'uso del manuale, che non è mai strumento di apprendimento, ma riferisce di un sapere coreutico ormai assimilato, che si è assestato nella pratica precedentemente tramite un maestro.

Il processo di codificazione della danza, soprattutto in questi suoi primi tentativi si limita a descrivere in termini discorsivi scarni, schematici e non sempre dettagliati, la sequenza di esecuzione di un limitato numero di passi e le relazioni spaziali tra i partecipanti. La comunicatività della descrizione si fonda sulla conoscenza condivisa della pratica della danza e non di un codice prestabilito e si basa su una precedente analisi del movimento che ne ha isolato singole unità descrivibili tramite una sola parola culturalmente pertinente e significativa, il nome del passo o più precisamente del

"moto".[9] Nella transizione dal sapere corporeo al testo che cosa del corpo e del movimento resiste alla scrittura, che cosa sfugge alla descrizione? Che cosa è così radicato, scritto nel corpo? Certamente non sono mai stati descritte alcune forme di danza, certi passi e certi gesti, ma soprattutto resiste alla testualizzazione la descrizione delle caratteristiche posturali e delle qualità del movimento che vanno a costituire lo stile. Ovvero quell'insieme di caratteristiche in cui si evidenziano le differenziazioni culturali rendendo possibile per un ampio e variato pubblico riconoscere se balla un nobile o un contadino, un uomo o una donna, un autoctono o uno straniero e così via.

A giudicare dalle pur scarse notizie biografiche che li riguardano, lo status degli autori dei manuali quattrocenteschi è incerto. Domenico (ante 1420 - post 1475) da Piacenza, sua probabile città d'origine, si trasferisce alla corte degli Estensi a Ferrara dove la sua presenza è attestata anche se in modo non continuativo dal 1439 al 1475. Si unisce in matrimonio a una dama di compagnia delle marchese di casa d'Este, della famiglia Trotti. Prima del 1465 è insignito dell'onorificenza di Cavaliere dello Speron d'Oro. Nel 1455 è a Milano per il matrimonio di Beatrice d'Este e Tristano Sforza e vi ritorna nel 1465 per il fidanzamento di Ippolita Sforza con il Duca di Calabria.[10] E' probabile che Domenico fosse un notabile di corte particolarmente dotato nell'arte della danza e che avesse per tali meriti assunto il ruolo di maestro, pur non avendo uno

---

[9] Un ulteriore passaggio nel processo di astrazione e codificazione è operato per la descrizione della bassa danza francese tramite un segno stenografico che corrisponde all'iniziale del nome del passo: R= rèvèrence, s= simple, d=double, r=reprise, 9=congé (vedi *S'ensuit l'art er instruction de bien danser*, Michel Toulouze, Paris ca. 1496; Antonius Arena, *Ad suos compagnones studiantes qui sunt de persona friantes, Bassas Danzas et Branles practicantes, novellos quam plurimos mandata*, Claude Nourry, Lyon 1529; Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Langres, 1588). Lo stesso sistema è adottato nel breve trattato in lingua inglese dal titolo *Here followeth the manner of dancing of bace dances after the use of France and other places, translated out of French in English* in appendice a una grammatica francese pubblicata da Robert Copelande nel 1521, ora alla Bodleian Library. Il manoscritto spagnolo conservato all'Archivio Storico di Cervera (1496?) usa tre sistemi di notazione differenti: parole, abbreviazioni e simboli di movimento (descritto in F. Crane, *Materials for the study of the Fifteenth century Basse Danse*, "Musicological Studies", XVI, The Institute of Medieval Music LTD, New York 1953).

[10] Su Domenico vedi: Dante Bianchi, *Un trattato inedito di Domenico da Piacenza*, "La Bibliofilia", vol. LXV, disp. II, 1963, pp. 109-149; William A. Smith (a cura di), *Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza*, Stuyvesant, New York 1994.

statuto professionale specifico per l'esercizio di tale attività. Tuttavia, dato che è sempre nominato con il nome e mai con il cognome, potrebbe al contrario aver acquisito rispettabilità a corte proprio in virtù delle sue competenze nell'arte della danza.

Il manoscritto attribuito a Domenico da Piacenza che porta il titolo *De arte saltandj & choreas ducendj / De la arte di ballare et danzare* (c. 1450[11]) è un codice cartaceo di 59 carte compilato in scrittura umanistica corsiva da non meno di 6 mani diverse, forse sotto la guida del maestro, dato che è scritto in terza persona. Il manoscritto è leggibile, ma le abilità scrittorie di chi l'ha composto sono goffe, incerte e spesso il senso è oscuro. Domenico, cavaliere insignito dello Speron D'Oro, non sapeva scrivere? O non sapeva scrivere in grafia umanistica, la grafia delle opere dotte? E' stato comunque il primo – a nostra conoscenza – a sentire l'esigenza di decretare la propria *auctoritas* sulle proprie creazioni.

Il testo si apre con una breve apologia della danza che fa riferimento all'*Etica* di Aristotele e prosegue con l'enumerazione delle qualità necessarie a un buon danzatore: l'accordo tra movimento e musica, la memoria di passi e sequenze, l'agilità, la coscienza dello spazio e l'espressività.[12] Questa prima parte si conclude con una classificazione dei diversi tipi di musica di cui sono composti i balli, mentre la seconda parte contiene la descrizione dei passi impiegati nelle composizioni coreografiche e la loro durata, cui seguono infine le descrizioni di 5 bassedanze e 18 balli, questi ultimi con accompagnamento musicale in notazione mensurale.

Antonio Cornazano (ca. 1430 - 1484), autore del *Libro dell'arte del danzare*,[13] esplicitamente esemplato sul modello di quello di Domenico da Piacenza, di cui si dichiara discepolo, era un umanista, poeta e uomo politico. Nato a Piacenza, probabilmente dal giurista Bonifacio, dopo aver ricevuto un'educazione umanistica, svolge attività politica e di consigliere militare in varie corti del nord Italia. Dal 1454 è alla corte di Milano con mansioni politiche e di precettore dei figli di Francesco Sforza. Del suo manuale ci è giunta la seconda edizione del 1465, dedicata a Sforza Secondo (figlio di Francesco), che contiene il sonetto di dedica a Ippolita Sforza (figlia di

---

[11] Questa datazione è proposta da Thomas W. Morrocco (*Inventory of the 15th century bassedanze, balli and balletti*, CORD, Dance Research Annual XIII, New York 1981, p. 1), che cita l'expertise del filologo Edward Tuttle.

[12] "mexura", "memoria", "mainera", "mexura del tereno", "fantasmata", Pd, c. 4.

[13] Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Capponiano 203 (V).

Francesco), tratto dalla prima edizione perduta del 1455.

Guglielmo Ebreo da Pesaro (ca. 1420 - post 1484), di origine ebraica, prima del 1465 si converte al cattolicesimo, cambia nome in Giovanni Ambrosio e così firma una *Autobiografia*,[14] che testimonia, insieme ad altre fonti, la ricchezza di esperienze e l'estrema mobilità che caratterizzano la sua vita professionale. Anch'egli si dichiara "divotissimo discipulo & fervente imitatore del dignissimo cavaliero messer Domenico da Ferrara"[15] ed è presente come ballerino, maestro e responsabile dell'allestimento e dell'organizzazione di festeggiamenti pubblici per importanti matrimoni, entrate di personaggi di rango e celebrazioni nelle maggiori città dell'Italia centro-settentrionale. Come Domenico, anch'egli viene insignito del titolo di Cavaliere dello Speron d'Oro nel 1469. E' autore del *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* (1463), di cui esistono diverse redazioni manoscritte complete, parziali o mutile.[16]

---

[14] Cfr. Alberto F. Gallo, *L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio*, "Studi Musicali", XII, 1983, pp. 189-202.

[15] Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica sue arte tripudii vulgare opusculum* (Pg), edizione a cura di Barbara Sparti, Clarendon Press, Oxford 1993, pp. 88, 90.

[16] Fanno parte del corpus attribuito o attribuibile a Guglielmo le seguenti redazioni o frammenti: Parigi, Biblioteca Nazionale, fondo italiano 973, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica sue arte tripudii vulgare opusculum*, 1463 (Pg); Parigi, Biblioteca Nazionale, fondo italiano 476, Giovanni Ambrosio da Pesaro, *De pratica sue arte tripudii vulgare opusculum*, 1474 (Pa); Siena, Biblioteca Comunale, codice L. V. 29, *Trattato della danza composto da Maestro Guglielmo ed in parte cavato dell'opera di Maestro Domenico. Cavaglier Piacentino* (S); Modena, Biblioteca Estense, codice Italiano 82. a.J.94, *De pratica sue arte tripudii vulgare opusculum*, sec. XV (M); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, codice Magliabechi-Strozzi XIX, 88, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica sue arte tripudii vulgare opusculum* (FN); New York, Public Library, Dance Collection, Lincoln Center, MGZMB-Res, 72-254, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica sue arte tripudii vulgare opusculum* (NY); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, codice Antinori 13, *Libro de bali Ghuglielmus ebreis pisaurensis* 1510 (FL); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, codice Palatino 1021, frammento; Foligno, Seminario Vescovile, Biblioteca Jacobilli, cod. D.I.42, B.V.14, Otto bassedanze di M. Guglielmo da Pesaro e di M. Domenico da Ferrara (Fol.); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. Italiano. II 34 (= 4906), frammento. Altre due copie, perdute, furono in posesso degli Sforza e quella promessa da Ambrosio a Lorenzo de' Medici, potrebbe essere quella conservata alla Nazionale di Firenze (vedi Timothy McGee, *Dancing masters at the Medici court in the 15th century*, "Studi Musicali", XVII, 1988, pp. 201-24). Per una descrizione completa delle redazioni vedi: W. Thomas Marrocco, *Inventory of 15th Century Bassedanze, Balli & Balletti*, CORD, New York 1981; A. William Smith, *Fifteenth-century dance and music. Twelve transcribed italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza*, Pendragon Press,

La prima parte, teorica, si apre con un sonetto in lode dell'arte della danza, una prefazione sulle origini di musica e danza e un'apologia in cui essa è definita come "una actione demostrativa di fuori di movimenti spiritali i quali si hanno a concordare con le misurate et perfecte consonantie della harmonia".[17] Vengono poi esposti i principi fondamentali della danza: la concordanza tra movimento e musica, la memoria di passi e sequenze, la coscienza dello spazio, la destrezza e l'espressione. Il secondo libro è un'esposizione in forma dialogica tra maestro e allievo di tutte le questioni relative all'esecuzione delle danze, seguita dalle descrizioni di 31 basse danze e balli dello stesso Guglielmo, ma anche di Domenico, e, in redazioni diverse, di Giuseppe Ebreo e Lorenzo de' Medici. Infine vi è la musica per 13 balli.

Il fatto che del manuale di Guglielmo siano giunte più redazioni rispetto a quelli di Domenico e Cornazano fa ipotizzare una sua maggiore diffusione, dovuta alla mobilità del suo autore, ma forse anche all'incertezza del suo status, per il mantenimento del quale il manuale assume un valore simbolico e diventa strumento di *captatio benevolentiae*. Per Guglielmo la nobilitazione della pratica della danza attraverso la scrittura rappresenta probabilmente un ulteriore mezzo per consolidare ed elevare la propria posizione sociale, guadagnando così il favore del dedicatario. E' stato infatti rilevato come in generale la storiografia abbia sopravvalutato l'importanza della danza presso le corti e del ruolo del maestro di danza, che non godeva di un riconoscimento professionale, come testimonia l'esperienza biografica di Guglielmo, costretto a elemosinare protezione negli ultimi anni della sua vita.[18]

I manuali di Domenico, Cornazano e Guglielmo sono accomunati, oltre che dall'uniformità della struttura e delle modalità di esposizione e descrizione, dalla collocazione cronologica, la seconda metà del secolo XV, e dalle forme coreutiche cui si riferiscono. Per il nostro assunto verranno dunque considerati come un gruppo coerente

---

Stuyvesant, New York 1994. Faremo qui riferimento in particolare a Pg nell'edizione a cura di Barbara Sparti (Clarendon Press, Oxford 1993) e a NY nell'edizione a cura di Andrea Francalanci (in "Basler Jahrbuch für historische musikpraxis", XIV, 1990, pp. 87-179).

[17] Pg, c. 3v, edizione Sparti, p. 88.

[18] Barbara Sparti, Introduction a *De pratica...* ; Eadem, *The function and status of dance in the fifteenth-century Italian courts*, "Dance Research", XIV (1996), n. 1, pp. 42-61.

di fonti cui faremo riferimento come *i manuali della tradizione di Domenico*.[19] Essi ci rimandano un'immagine della danza come veniva teorizzata, insegnata e praticata nella fascia medio-alta della società aulica e urbana del secolo XV, ma non rispecchiano la pratica della danza di quel periodo nel suo insieme.

Il maestro e il manuale, entrambe strumenti della trasmissione coreutica, si affacciano alla storia negli stessi anni come elementi estranei a tali consolidate modalità, modificano consuetudini posturali assimilate per via culturale (cultura qui intesa in senso strettamente antropologico) e introducono l'innovazione. La trasmissione delle forme di danza nelle società tradizionali, pur essendo strutturalmente ripetitiva e conservativa, ammette la possibilità di differenziazioni consapevoli che concorrono a diversificare gli appartenenti a comunità vicine o a singoli gruppi, anche in assenza di un maestro di danza ovvero di un individuo detentore di un mestiere o un'arte che gli consenta di creare e trasmettere un sapere originale. L'antopologa Keali'inohomoku in un suo famoso articolo fondativo degli studi dell'antropologia della danza, nota come vi siano alcune culture che non danno lo stesso valore al preservare il nome dei loro innovatori, consuetudine radicata e diffusa nella civiltà occidentale moderna. Ad esempio, tra gli Indiani Hopi del nord dell'Arizona non vige la tradizione di nominare una figura che noi identificheremmo come quella del coreografo, tuttavia ognuno dei componenti la comunità oltre a sapere chi ha introdotto innovazioni, sa anche quando e perché.[20]

Le modalità di trasmissione delle società tradizionali erano diffuse in Europa all'alba della prima età moderna, ma le potenzialità innovative di cui i maestri si fanno carico si fonda sulla assunzione elaborata dal pensiero umanistico che il corpo può

---

[19] Definizione tratta da A. William Smith, *Fifteenth-century dance and music. Twelve transcribed italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza*, Pendragon Press, Stuyvesant, NY, 1994. Alberto Gallo (*Il "Ballare Lombardo" (circa 1435-1475)*, "Studi Musicali", VIII, 1979) e Alessandro Pontremoli e Patrizia La Rocca (*Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Vita e Pensiero, Milano 1987), lo definiscono "il ballare lombardo" identificando la nascita dello stile con il ducato sforzesco e le sue propaggini territoriali e dinastiche nell'Italia del centro-nord.

[20] J.W. Keali'inohomoku, *An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance*, "Impulse", 1969-70. Ho consultato l'articolo in una versione leggermente rivista pubblicata in Drid Williams (a cura di), *Anthropology and human movement. The study of dances*, London, The Scarecrow Press, 1997, p. 16-33.

essere trasformato. Mentre le pose acrobatiche dei giullari venivano condannate dalla Chiesa come indiretto insulto al Creatore, in quanto deformanti il corpo che Dio ha creato a propria immagine e somiglianza, l'umanesimo restituisce all'uomo il proprio corpo e ne ammette la plasmabilità attraverso la tecnica e l'arte, così come il mondo, creazione divina, diventa plasmabile attraverso la tecnica. Il corpo, che era strumento di Dio, diventa a sua volta strumento nelle mani degli uomini. A giudicare dalle fonti che abbiamo a disposizione solo alcuni maestri di danza si servivano della scrittura per fissare e trasmettere il loro sapere. E gli altri? Quale era la loro posizione culturale? Sapevano scrivere? Conoscevano il latino?

Essi appartenevano probabilmente a quello *strato culturale intermedio*, [21] situato tra i dotti – che sanno il latino - e i non dotti – ovvero gli analfabeti, i cui appartenenti sono accomunati e identificati da una particolare formazione e dal tipo di attività che svolgono. Non conoscendo il latino non avevano accesso diretto al *corpus* dottrinale costituito, bagaglio dei dotti in ambito universitario e non,[22] ma sanno scrivere in volgare e sanno esprimere per iscritto concetti complessi, sforzandosi di costituire un linguaggio capace di esprimere le proprie competenze tecniche. L'espressione scritta in lingua volgare si abbina alla grafia *mercantesca* elaborata in ambito commerciale in

---

[21] Accolgo qui la definizione dello storico della scienza del rinascimento Carlo Maccagni, *Cultura e sapere dei tecnici nel Rinascimento*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, a cura di M. Dalai Emiliani e V. Curzi, Marsilio, Venezia 1996, pp. 279-292. Ringrazio il Dott. Angelo Cattaneo per avermi segnalato questo articolo.

[22] Perché circolino le vulgate dei testi fondamentali della cultura greca si deve aspettare il cinquecento inoltrato. Fin dai primi anni del XV secolo i testi greci vengono resi disponibili in latino, mentre "per la traduzione vera e propria (cioè eseguita direttamente sul testo greco) nelle lingue nazionali" si deve attendere la metà del Cinquecento. Queste nuove traduzioni dal greco al latino umanistico, senza passare attraverso gli arabi, nacquero quasi tutte dall'insegnamento dei Bizantini venuti in Italia, quando non furono senz'altro opera loro. Cfr. Eugenio Garin, *Le traduzioni di Aristotele nel secolo XV*, "Atti e memorie dell'Accademia fiorentina di scienze morali La Colombaria", vol. XVI, ns. II, 1947-1950, Firenze 1951, p. 58, ma vedi anche: Idem, *Ricerche sulle traduzioni di Platone nella prima metà del secolo XV*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, I, Firenze 1955, pp. 339-374; Idem, *La diffusione della "Poetica" di Aristotele dal secolo XV in poi*, "Rivista critica di storia della filosofia", XXVIII, 1973, pp. 447-451; C. Giovanardi, *Il bilinguismo italiano-latino del medioevo e del Rinascimento*, in L. Serianni e P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, Torino 1994, pp. 435-67; P. Trovato, *La lingua dei volgarizzamenti e delle traduzioni dal latino*, in Idem, *Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento*, Bologna 1994, pp. 149-160.

Toscana e poi diffusa in tutta l'Italia centrale e settentrionale seguendo le vie del commercio. Il volgare scritto in mercantesca veniva insegnato nelle scuole d'abaco, a prevalente indirizzo commerciale con il sussidio di strumenti di alfabetizzazione prodotti da *scriptoria* specializzati in questo ambito: testi tecnici, medici, raccolte di ricette. A questa formazione teorica seguiva l'apprendistato, modalità di trasmissione delle conoscenze basato sull'osservazione e l'imitazione, sul procedimento analogico e su un sostanziale empirismo.

Che cosa ha a che fare tutto ciò con i manuali di danza? Innanzi tutto sono scritti in volgare. Sono manuali descrittivi di un'arte, intesa nel senso latino di *ars*, greco di *techne*, ovvero una competenza specifica in una attività che si compie tramite il corpo, a volte supportato da uno o più strumenti. Nel caso della danza il corpo stesso è lo strumento. La connotazione estetica che il termine arte ha assunto nei secoli successivi è assente almeno per tutto il Quattrocento. Il titolo del manuale di Guglielmo - *De pratica sue arte tripudii vulgare opusculum* - ben si posiziona in questo contesto. L'impianto teorico delle introduzioni si basa su procedimenti di tipo analogico, e non dimostrativo o deduttivo. Le citazioni filosofiche – da Aristotele e da Platone - intervengono in forma di precetti espressi in una frase la cui efficacia evocativa si fonda ancora una volta sull'analogia.

La redazione del manuale di Guglielmo detta di Giorgio,[23] scritta da un'unica mano in mercantesca in grafia fitta e difficilmente decifrabile è la più evoluta e completa per quanto riguarda la descrizione della tecnica di danza. Se la prima parte – quella teorica per intenderci – contiene diversi errori nella scrittura di termini tecnici e musicali e nei nomi dei personaggi mitologici, la descrizione delle danze è la più chiara e precisa tra le redazioni a oggi disponibili. In questa seconda parte gli errori si riducono rivelando una certa consapevolezza dello scrivano riguardo a ciò che stava scrivendo. Queste caratteristiche conducono Francalanci a identificare dunque M° Giorgio come "someone practiced in art of the dance whose responsability it was to put together this manuscript".[24] Dunque, forse, un maestro?

---

[23] A. Francalanci (a cura di), *The copia di M° Giorgio e del Giudeo di ballare balletti e basse danze as found in the New York Public Library*, in *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, XIII, Schola Cantorum Basiliensis, Basilea 1990.

[24] Ivi, p. 95.

Le citazioni da Aristotele contenute nella parte introduttiva del manuale di Domenico sono proposte sotto forma di motti, che rivelano la propria origine nella trasmissione orale di una precettistica tratta dal *corpus* del filosofo peripatetico e divulgata in lingua volgare, dato che, come abbiamo visto, le vulgate di opere complete di Aristotele hanno incominciano ad avere una circolazione nel '500 inoltrato. Ad esempio una delle citazioni dall'*Etica*,

> lo 2° dell'eticha contro di questo dicendo lui che tutte le cosse se corrompono e guastasse se sono conducte e menate indivise cioè per le operatione externe.[25]

si presta a riferire alla danza l'argomentazione degli *adiafora*, ovvero cosa buona in sé, ma resa dannosa dagli usi che se ne possono fare ha una lunga tradizione nella precettistica medievale.[26]

All'epoca in cui questi manuali furono redatti, non esisteva una tradizione teorica in favore della danza, né era possibile per gli autori appellarsi all'autorità di un testo classico, come era il caso per esempio del *De re aedificatoria* di Vitruvio per la trattatistica sull'architettura o di Plutarco per la trattatistica sull'educazione e sulla famiglia. Le opere dell'antichità greco-latina che avevano trattato in modo specifico - e in termini positivi - della danza era ridotto e di esse non ancora disponibile l'*editio princeps*.[27]

Un caso isolato, e che probabilmente non ebbe diffusione, ma ugualmente

---

[25] Pd, c. 1. Dello stesso tenore sono altre citazioni da Aristotele quali quelle a c. 4: "el savio aristotele dice in lo X° che in tutte le cosse è alcunea buntade naturalmente e in tel dilecto è alcuno bene" e poco dopo "Aristotele in lo 2° lauda la utropeia la quale del mezo tene la virtù frugando li estremi" e "el savio Aristotel nel primo che a li principi e monarchi è licito havere suoi piaceri convenienti".

[26] La tradizione degli *adiafora* nella precettistica medievale in riferimento alla danza è studiata puntualmente in A. Arcangeli, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Fondazione Benetton Studi Ricerche - Viella, Roma 2000.

[27] Ricordiamo i più importanti: Luciano, *Perì orcheseos*; Ateneo, *Deipnosofisti*; Polluce, *Onomasticon* (il libro IV raccoglie il lessico relativo alla danza); alcuni passi della *Repubblica* e delle *Leggi* di Platone e della *Poetica* di Orazio. Sul tema cfr. Barbara Sparti, *Antiquity as inspiration in the renaissance of dance: the classical connection and fifteenth century Italian Dance*, "Dance Chronicle", XVI, 1993, n. 3, pp. 373-90.

significativo di un nuovo atteggiamento nei confronti della teoria della danza, è rappresentato dalla traduzione latina del *Perì orcheseos* di Luciano di Samosata commissionata da Antonello Petrucci, segretario di Ferdinando I d'Aragona alla corte di Napoli ad Attanasio Calceopulo, monaco basilense di origine greca della cerchia del Cardinale Bessarione, e redatta dallo stesso tra 1472 e 1487. Il dialogo di Luciano, che viene riproposto da Calceopulo ancor prima dell'*editio princeps* (1506, a cura di Janus Lascaris) e che diventerà nei secoli successivi, uno dei testi fondanti della teoria della danza e della sua liceità, è dedicato all'educazione alle lingue classiche (ma anche alla danza) dei figli di Petrucci. Calceopulo, nell'epistola dedicatoria che precede la traduzione, tiene a sottolineare che Luciano tratta di un argomento serio, onesto e degno di essere studiato.[28]

La tradizione tardoantica e medievale espressa dalla letteratura patristica greca e latina, dai commenti ai testi sacri e dalla predicazione cattolica, aveva elaborato e trasmesso argomentazioni di condanna nei confronti della pratica della danza. Tra i motivi ricorrenti vi erano la danza come occasione di incontro peccaminoso tra i sessi; l'uso profano, concepito quindi come abuso, del tempo sacro delle feste; le esibizioni teatrali (i Padri della Chiesa fanno riferimento in particolare alle esibizioni dei pantomimi della tarda antichità) in cui gli uomini si lasciano andare a una effeminata lascivia e le donne diventano strumento di diabolica seduzione nei confronti degli spettatori.[29]

Come contraltare di questo sapere diffuso, i riferimenti teorici che compaiono nella parte introduttiva dei manuali della tradizione di Domenico, al fine di affermare la liceità, il valore educativo e la nobiltà dell'arte della danza attingono all'autorità indiscussa dei filosofi antichi, estrapolandone – a volte in modo arbitrario – i passi che possono essere messi in relazione all'arte della danza.[30] Si tratta dunque di un modello

---

[28] Paris, Bibliothèque Nationale, ms. grec 3013, c. 1r: "Videbunt enim Lucianum rem non levem set gravem, non turpem set honestam, non irrisione dignam sed studio exponere".

[29] Cfr. Alessandro Arcangeli, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella, Roma 2000.

[30] Cfr. Patrizia Castelli, *Il moto aristotelico e la 'licita scientia'. Guglielmo Ebreo e la speculazione sulla danza nel XV secolo*, in Patrizia Castelli, Maurizio Mingardi, Maurizio Padovan (a cura di), *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Pesaro 1987, pp. 35-57.

di danza radicato in teorie volutamente filtrate al fine di farne emergere gli aspetti positivi, o meglio quegli aspetti che ben si coniugano con i valori connessi all'immagine dell'uomo nella società che l'umanesimo va affermando.

L'introduzione al trattato di Domenico, dal titolo "Del moto del corpo", in un linguaggio scarno ed essenziale tratta principalmente delle qualità necessarie a un buon danzatore, delle misure musicali e dei passi da eseguire. L'*auctoritas* fondante i principi teorici alla base dell'esposizione è l'Aristotele dell'*Etica*. Ferrara, città in cui Domenico visse e lavorò a lungo, nella prima metà del XV secolo fu una delle roccaforti dell'aristotelismo, anche se non sono documentati contatti tra il maestro di danza e quel contesto. Contro le accuse tipicamente rivolte alla danza dalla tradizione cristiana di essere "venerea e de perditione de tempo" vengono evocati il passo del libro secondo dell'*Etica* in cui si afferma che ogni cosa, seppur buona, può essere guastata dall'uso che se ne fa e il libro decimo, che riprende la teoria del moto già esposta nella *Fisica*. A sostegno dell'affermazione della nobiltà della danza Domenico richiama un altro passo del libro decimo: il bene è in tutte le cose, basta attenersi al giusto mezzo, evitando quindi il modo di danzare tipico del "forestiero campestre" o del "giugolatore e ministro", dato che, come recita il libro I dell'*Etica*, ai principi e ai monarchi è lecito avere piaceri convenienti. Oltre alle questioni fondamentali della licenziosità e dell'impiego del tempo, che come si è visto sono gli aspetti verso i quali si dirigono le condanne dei moralisti, si insiste sull'importanza del rango, i cui segni esteriori si rendono evidenti attraverso il modo di danzare.

Perché allora Cornazano, uomo formato alle *humanae litterae*, che senza dubbio leggeva e scriveva in latino il cui *Libro dell'arte del danzare* è steso in bella grafia chiara e rotonda, umanistica corsiva non ricorre ad Aristotele? L'esatta corrispondenza nella descrizione di qualità e passi e nella scelta delle danze, il dichiararsi allievo Domenico, la coincidenza dei luoghi geografici in cui i due operarono, sono tutti elementi a conferma dell'ipotesi che egli avesse sottomano una redazione del manuale del suo predecessore. Perché dunque non ha ripreso le citazioni da Aristotele pur avendo a disposizione la conoscenza umanistica che l'avrebbe messo in grado di dare ad esse un'esposizione corretta in latino, o in volgare? La spiegazione non sta forse nella consapevolezza piena, da parte di un uomo colto, dell'uso improprio delle citazioni in forma di precetto vulgato?

Guglielmo, pur attenendosi allo schema di Domenico, lo integra con argomentazioni più articolate: il suo "Proemio" si apre con una rassegna sulle origini mitiche della musica, e, di conseguenza della danza che sembra nascere spontaneamente dall'ascolto di essa. Definendola "vaga et suavissima scientia" e annoverandola tra le arti liberali, Guglielmo procede enumerandone gli usi e gli effetti positivi: i riferimenti attingono al patrimonio della mitologia greca (Apollo, Siringa, Pan, Orfeo) e dell'antico testamento (Salomone, David, Mosé).

Guglielmo mette in guardia dall'uso improprio della danza da parte di un certo tipo di persone, in base al principio di ascendenza aristotelica secondo il quale una pratica buona in sé può essere corrotta dall'uso che se ne fa:

> aliena in tutto & mortal inimicha di vitiosi & mechanici plebei: i quali le piu volte con animo corrotto & colla scelerata mente la fano di arte liberale et virtuosa scienza: adultera & servile: et molte volte anchora alle lor inhoneste concupiscienze sotto specie di homnestate la inducono mezana per poter cautamenre al effetto d'alchuna sua voluptate danzando pervenire.[31]

Come in Domenico, il pericolo che la danza nasconde la rende occasione di peccato sessuale e la sua liceità dipende soprattutto dal rango sociale o dalla predisposizione etica di chi la esercita. All'interno del quadro apologetico che i modelli classici offrivano, i manuali della tradizione di Domenico insistono sul valore della nobiltà nell'assegnare dignità etica all'arte della danza.

Dunque i manoscritti di danza non erano concepiti come strumento di trasmissione coreutica in sé, ma ricoprivano funzioni altre che hanno a che fare con l'*auctoritas*, l'affermazione di uno *status*, il promemoria o ricettario, l'annotazione. La trasmissione culturale della danza, per condizione e formazione dei maestri, continua ad attuarsi tramite l'oralità del corpo. I maestri che scrivono sono portatori di innovazione e "sperimentatori" in quanto de-contestualizzano la loro pratica e per farlo devono costruire un testo, che è soprattutto un discorso sulla danza in generale e su loro stessi.

I maestri vengono progressivamente riconosciuti come tali, la loro *auctoritas* sulle creazioni va affermandosi sempre più e le elites si rivolgono a loro per avere prestazioni

---

[31] Pg, c. 5r, edizione Sparti, p. 90.

o creazioni originali, segno di distinzione. Il desiderio di autoaffermazione di un'élite culturale e sociale attraverso l'ostentazione di un cerimoniale codificato, conduce le «tecniche del corpo»[32] a un progressivo affinamento che porta nella pratica e – come si è visto – nella teoria, dall'*habitus* all'arte (nel senso di *techne*): ne deriveranno conseguenze non solo sul piano etico e comportamentale, riscontrabili nella differenziazione dei ruoli di genere, ma anche ai fini dello sviluppo stesso dell'arte della danza come forma spettacolare autonoma attraverso l'elaborazione progressiva di forme chiuse.

La pratica coreutica diffusa tuttavia contemplava altre forme che non sono state codificate o le cui codificazioni non ci sono giunte, ma che certamente costituivano un patrimonio condiviso dalla maggioranza. Non si danzava solo a corte, ma nelle scuole di danza, nei villaggi, nelle piazze delle città, nelle case e nei palazzi privati; si danzava in varie occasioni: durante il carnevale, ai matrimoni, per feste civili o religiose; danzavano i contadini, i mercanti, gli artigiani, gli uomini e le donne, i bambini e gli anziani. E' importante quindi tenere presente che le forme coreutiche, ma anche la nozione stessa di danza che verrà analizzata in questo capitolo non rappresenta la cultura coreutica diffusa che, pur essendo sottoposta a regole, forme e norme, non è documentata da fonti scritte che ne descrivano la pratica.

Le forme

Il corpus delle danze contenute nei manuali della tradizione di Domenico documenta l'esistenza di due forme coreutiche: la bassa danza e il ballo. Si tratta in entrambe i casi di composizioni coreografiche chiuse, ovvero costituite da una sequenza preordinata di passi che devono essere appresi e messi a memoria per essere eseguiti e che rendono una danza diversa da un'altra. Al contrario, le composizioni coreografiche aperte - diffuse nelle società tradizionali in generale - sono composte da un passo o una sequenza di passi di base conosciuti da ogni partecipante, che ognuno può combinare diversamente nel corso dell'esecuzione.

---

[32] Marcel Mauss, *Les techniques du corps*, "Journal de psychologie normale et pathologique", 39, 1935.

La composizione coreografica delle forme chiuse d'invenzione della tradizione di Domenico prescrive un numero limitato di esecutori, che danzano al centro dell'attenzione di chi guarda.[33] La formazione è costituita per lo più da una coppia, di solito formata da un uomo e una donna (solo in alcuni casi il sesso dei danzatori non è specificato), da più coppie eterosessuali o da un trio (una donna tra due uomini più frequentemente che viceversa).[34] La danza di coppia eterosessuale in forma chiusa si impone storicamente come schema dominante a partire dalla metà del XV secolo, anche se danze di coppia sono attestate fin dal medioevo, ma sempre come "duetti" non formalizzati che si staccano da una danza corale aperta e che, in termini etno-antropologici, sono generalmente correlati al tema del corteggiamento.[35]

Diffusa in tutta Europa con differenziazioni formali non trascurabili di regione in regione, la bassa danza fu praticata a partire dalla metà del XV secolo. Pur con cambiamenti ed evoluzioni di stile basse danze sono ancora presenti in Italia nel manuale tardo cinquecentesco di Fabrizio Caroso (*Il Ballarino*, 1581). *La Ruota di Fortuna* contenuta in manoscritto toscano che raccoglie alcune descrizioni coreografiche di metà cinquecento, pur non essendo definita come bassa danza, è molto vicina alla *basse danse* descritta alla fine del XVI secolo dal canonico francese Thoinot Arbeau, nel suo trattato *Orchésographie*, come forma non più in uso. Egli ne lamenta la scomparsa, invitando le "matrones sages et modestes" a riportare in uso un genere di danza pieno "d'honneur et de modestie".[36] Arbeau la ritiene particolarmente adatta alle

---

[33] Cfr. Lettera di Jo. Hieronimo, ambasciatore milanese in Francia al Duca di Milano, 6 aprile 1497: «Durò il jocho da le ore 20 fino ad le 24; poi, furnito, intrasimo in palazzo, dove, cum le dame de la regina, se danzò fino ad le hore tre di note. Danzarono prima, el conestabile, appresso li preffati duchi, et gradatim tutti gli altri grandi et galanti, né in ballo mai era più de una copia.» Lettera edita in: Marino Sanudo, *Diarii (1496-1533) dall'autografo Marciano ital. CLVII Codd. CDXIX-CDLXXVII*, Visentini, Venezia 1879-1903, vol. I, p. 624.

[34] Per le percentuali cfr. A. William Smith, *Fifteenth-century dance and music. Twelve transcribed italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1994.

[35] Oltre alla classificazione di Curt Sachs (*Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano 1980, pp. 115-117) si vedano gli studi J.L. Hanna, *To Dance is Human, University of Texas*, Austin 1979; Drid Williams, *Anthropology of Human Movement*, Lanham, Scarecrow Press, 1997; *Eadem*, *Ten Lectures on Theories of the Dance*, Scarecrow Press, New Jersey 1991.

[36] Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Langres 1588, c. 24v.

donne. Come vedremo più avanti trattando delle nobildonne di corte, esse danzavano basse danze tra di loro, anche se dai manuali non risultano danze per sole donne. Il fatto che le composizioni coreografiche siano descritte per interpreti di sesso diverso non significa che dovessero poi in tal modo eseguite. La definizione dei sessi potrebbe anche far parte del processo di codificazione, allo scopo di rendere più facile e immediata la descrizione e di conseguenza la comprensione del ruolo assegnato a ogni singolo interprete.

La struttura compositiva della bassa danza nella tradizione di Domenico è tendenzialmente geometrica: i danzatori si muovono fianco a fianco, rivolgendosi in avanti verso la direzione della danza («per dritto filo») e usando il mezzo giro una o più volte per ritornare indietro sui propri passi. Le relazioni spaziali all'interno della coppia sono modulate da figure di separazione e ricongiungimento, di scambio di posizioni e di giri, con sequenze coreografiche costruite attraverso la combinazione di pochi e semplici passi: continenza (spostamento del peso del corpo da un piede all'altro, eseguito sul posto), sempio (passo in avanti o indietro), doppio (un sollevamento iniziale del peso del corpo e tre passi, di cui il secondo più breve per tempo e spazio degli altri due), ripresa (spostamento laterale), riverenza (inchino, con il piegamento delle gambe) e mezza volta (mezzo giro) e volta completa (giro intero). I passi si eseguono facendo scorrere i piedi in avanti e di lato, con ritmo lento e andamento grave.

Nel manuale di Domenico le basse danze sono per una o più coppie alla fila:[37] lo schema coreografico prevede che, nel corso dello svolgimento l'uomo cammini davanti alla donna, che lo segue; l'esecuzione di più coppie in contemporanea forma una fila in cui un uomo e una donna si succedono.[38] Nel manuale redatto da Antonio Cornazano, che riprende le creazioni di Domenico, tra le basse danze per un numero imprecisato di coppie alla fila si trova anche un trio,[39] mentre nella versione del manuale di Guglielmo

---

[37] Dell'ultima, la Zogliosa, non è specificata la formazione, che tuttavia, dalla descrizione, sembrerebbe essere analoga alle precedenti.

[38] Basse danze: Mignotta vecchia (una o più coppie alla fila), Mignotta nuova (una o più coppie alla fila), Corona (una o più coppie alla fila), Zogliosa (formazione non specificata).

[39] Bassedanze: Mignotta nova (una donna e un uomo alla fila ad libitum sul numero di coppie), Damnes (due uomini e una donna), Corona (coppia eterossessuale alla fila ad libitum sul numero di coppie).

Ebreo conservata a Parigi compaiono 5 bassedanze per coppia, 3 alla fila e 4 per trio. [40]

Il ballo è una forma composita in cui, alternati al tempo musicale di bassa danza, sono utilizzati altri ritmi - di origine popolare - quali la quaternaria, il saltarello e la piva, gli ultimi due vivaci e saltati. Sono annoverate formazioni per la coppia, il trio o gruppi di coppie e, più raramente, per gruppi dispari. Spesso i balli con lo stesso titolo compaiono per una coppia nella versione vecchia, e in trio in quella nuova, dove il trio è sempre costituito da due uomini e una donna. Nel trio, la figura ricorrente è quella dei due uomini che si allontanano dalla donna nella stessa direzione e nella direzione opposta in uno schema coreografico giocato sui ribaltamenti del triangolo.

Tra i balli di Domenico ve ne sono 5 per coppia, 4 per trio di due uomini e una donna (due dei quali sono la versione "nuova" di balli per coppia), tre con gruppi di 2, 3, 4 coppie, e quattro con formazioni in cui la componente femminile è minoritaria (3 uomini e una donna, cinque uomini e una donna, 6 uomini e 4 donne, tre uomini e due donne).[41] Nei balli di Cornazano prevalgono le forme nuove (a trio) che in Domenico erano affiancate alla forma vecchia per coppia.[42] Nella redazione parigina di Guglielmo prevale ancora la formazione di coppia (5 balli per una coppia, 2 per due coppie, 2 per 3

---

[40] Bassedanze: Reale di Domenico (coppia), Alexandresca di Guglielmo (coppia), Genevra di Guglielmo (coppia), Mignotta di Domenico (alla fila), Pietosa di Guglielmo (coppia), Cupido di Guglielmo (alla fila), Pellegrina di Guglielmo (trio), Phoebus di Domenico (trio), Daphnes di Domenico (trio), Gioliva di Guglielmo (coppia), Patienza di Guglielmo (due coppie), Flandresca di Domenico (coppia), Principessa di Guglielmo (coppia, alla fila), Caterva di Guglielmo (trio).

[41] Balli: Belriguardo (coppia) e nuovo (trio), Leonzello (coppia) e nuovo (trio), Ingrata (trio), Giloxia (tre coppie), Pizochara (quattro coppie), Verçepe (tre uomini e una donna - due versioni), Prexonera (coppia), Belfiore (trio), Anello (due coppie), Marchexana (coppia), Jupiter (trio), La fia Guielmina (due coppie, una coppia), Mercantia (tre uomini e una donna), Sobria (quattro uomini e una donna), Tesara (quattro coppie e due uomini).

[42] Balli: Mercantia (3 uomini e 1 donna), Giove (due uomini e una donna), Verçepe (tre uomini e due donne), Belreguardo nuovo (due uomini e una donna), Leonçello novo (due donne e un uomo), Figlia Guglielmina (due uomini e due donne), Figlie Guilielmin (*due uomini e due donne), Sobria (5 uomini e una donna). Inoltre Cornazano annovera come "troppo vecchi o troppo di vulgati": Ingrata, Piçochera, Precigogna, Fidel ritorno, El zoioso. Leonçelo in 2, Berreguardo in 2, Anello, Gelosia, Presoniera, Madama Genevra, Marchesana, Bel fiore, La seve levoretta, Bassadança secreta, La Reale, Fodra, Mignotta vecchia.

coppie) rispetto al trio (4 balli).[43]

La transizione formale che si avverte tra Domenico e Cornazano e che vede le composizioni coreografiche originariamente previste per una coppia eterosessuale apparire nella nuova forma per tre, prevalentemente due uomini e una donna, merita qualche riflessione. Tale transizione potrebbe derivare da un'esigenza di elaborazione coreografica con motivazioni di carattere estetico - le possibilità compositive offerte dal triangolo e dai suoi rovesciamenti nello spazio - ma anche da ragioni rituali o sociali. La presenza di due uomini evoca un significato primario di rivalità e competizione sessuale, con i risvolti di seduzione incrociata da parte delle donna. D'altro canto, la presenza di un secondo uomo poteva mettere al riparo da possibili esiti licenziosi della relazione instauratasi nella coppia nel corso dell'esecuzione della danza. La predominanza di uomini potrebbe anche essere legata al fatto che vi fossero più uomini che donne disponibili a danzare.

Per quanto indicazioni espressive esplicite siano piuttosto rare, altrove è la stessa composizione coreografica (scelta dei passi e spostamenti nello spazio) a suggerire un disegno narrativo, che a volte è indicato dal titolo stesso. E' il caso del ballo a tre *Ingrata*,[44] in cui è messa in scena l'ingratitudine della donna, che sfugge ai tentativi di avvicinamento degli uomini: il trio entra nello spazio del ballo con passi saltati, gli uomini si fermano e la donna se ne va, poi si susseguono avvicinamenti e allontanamenti fino al ricongiungimento finale, che si compie dopo scambi di posto in cerchio della donna prima con l'uno poi con l'altro uomo con passi di piva, veloci, in una sorta di inseguimento. Nel ballo la *Gelosia*,[45] per 3 coppie, lo schema coreografico si basa sullo scambio dei partner: le donne rimangono fisse nella posizione, mentre gli uomini si spostano da un all'altra di modo che ogni donna, ripete tre volte la stessa sequenza di passi e ogni volta con un uomo diverso.

---

[43] Balli: Rostiboli gioioso di Domenico (coppia), Duchesco di Guglielmo (trio alla fila), Legiadra di Guglielmo (due coppie), Colonese di Guglielmo (tre coppie), Petit Rose di Domenico (coppia), Iove di Domenico (trio alla fila), Presoniera di Domenico (coppia), Marchesana di Domenico (coppia), Belfiore di Domenico (trio), Ingrata di Domenico (trio), Anello di Domenico (due coppie) Gelosia di Domenico (3 coppie), Belriguardo di Domenico (coppia), Leoncello di Domenico (coppia), Mercantia di Domenico (tre uomini e una donna), Gratioso di Guglielmo (coppia), Spero di Guglielmo (trio).

[44] Pd, cc. 19-20.

[45] Pd, cc. 21-22.

Le relazioni basate sui generi e sulla sessualità spesso trovano le loro incarnazioni coreografiche in modo esplicito o implicito nei modelli coreutici elaborati da una data cultura in un dato periodo. Tali modelli sono radicati nella natura degli individui e nelle espressioni della società in cui si muovono: regole e forme si trasmettono al danzatore o al maestro di danza, e diventano la forma soggiacente delle sue abitudini compositive.[46] Ciò vale in particolare per le forme coreutiche espresse dai manuali della tradizione di Domenico, la cui composizione coreografica si incentra sulla relazione tra i sessi. Al contrario, nelle società tradizionali prevalgono le forme comunitarie (tali nel corso del medioevo e della prima età moderna, permangono nella cultura popolare). La coppia, oggetto della visione di un pubblico esterno che non balla, si sostituisce alle forme circolari di cui tutta la comunità era partecipe: la relazione tra uomo e donna diventa il modello e i gesti coreografici diventano i segni non solo del comportamento amoroso, ma anche dei vincoli sociali tra i sessi. Le modalità di interazione tra uomo e donna che la danza porta al centro dell'attenzione (l'invito, lo sguardo, il contatto delle mani, l'abbigliamento) vengono codificate attraverso norme di comportamento differenziate a seconda del genere sessuale, in ordine a un più ampio progetto di controllo sociale.

Attraverso la varietà di passi e di ritmi, il mutare delle relazioni spaziali tra i danzatori, l'alternanza di moto e stasi, la struttura delle frasi coreografiche, il dialogo di provocazione e risposta si configurano nello svolgimento dei balli esili abbozzi di trame pantomimiche, basate su schemi convenzionali delle relazioni tra i sessi: il corteggiamento, la schermaglia amorosa e alcuni stereotipi della femminilità. I pochi elementi gestuali che ricorrono nella descrizione dei balli - "toccare la mano", "andarsene", "fare uno scosso" – in alcuni casi sono disposti all'interno della trama pantomimica in modo da porre l'accento su un particolare carattere o sull'instaurarsi di una certa relazione tra i partecipanti. Nel ballo *Sobria* una donna danza con un uomo, ma è disturbata dal corteggiamento pressante di altri quattro cavalieri, complici tra loro, che ella "sobriamente" rifiuta per ritornare al compagno iniziale. Nella descrizione della *Sobria* di Domenico da Piacenza, quando i quattro uomini cercano di toccarle la mano "la dona come desdignosa tirisi un poco indietro e voltige le spale".[47] La situazione

---

[46] Vera Maletic, *Male-Female interaction in dance: probing a methodology for analyzing choreographic intent*, in: *A Spectrum of world dance*, CORD, New York 1987, p. 27.

[47] Pd, c. 43-44.

opposta si delinea nel ballo *Mercanzia*, in cui una donna "fa mercanzia di sé" danzando con tre uomini alternativamente e facendosi toccare la mano da tutti.[48] Cornazano descrive le due succitate composizioni coreografiche come "contrarie luna dellaltra [*sic*] di sententia cioe in una la donna da audentia a tutti se fossero ben mille, nellatra [*sic*] non attende ad alcuno senno a colui con cui ella se prima accoppiata".[49]

> Sobria come d'innanci e dicto e ballo tutto il contrario alla mercantia nel quale la donna s'attiene a colui solo che prima l'ha conducta in ballo et fassi in sei cinque homini et una donna a dui a dui alla fila e la donna e di sopra a mano a mano con uno homo.[50]

Nel descriverne i singoli passaggi esecutivi aggiunge qualche indicazione espressiva nel momento in cui gli uomini si avvicinano alla donna:

> vogliando tocare le mane tutti dui in uno tempo a la dona e la dona come disdignosa tirisi un poco indietro e voltige le spale, afirmandose (...) Nota che la dona, sentendose el movimento de drie de ditti homeni, dà una meça volta cun una ciera tuta turbata voltandose li diti dui homeni in quello instante. [51]

Al contrario "Mercantia e ballo appropriato al nome che una sol donna dança con tre homini et da audentia a tutti gli ne fossero pure assai come quella che fa mercantia d'amanti".[52] La coreografia prevede che i quattro danzatori entrino nello spazio del ballo con una sequenza di saltarelli, la coppia eterosessuale davanti, seguita da una coppia di uomini. La donna rifiuta le profferte dell'uomo con cui sta ballando e se ne va. Gli altri due, a rotazione, si sostituiscono al primo uomo e vengono similmente rifiutati. Dunque la stessa struttura coreografica si ripete tre volte, nel corso delle quali la donna esegue la stessa sequenza di passi per tre volte identica, ma con tre uomini diversi. Da questi brevi accenni - completamente assenti in Guglielmo - siamo indotti a ritenere che nelle

---

[48] Ivi, cc. 41-42.

[49] V, c. 8.

[50] Ivi, c. 28v.

[51] Ivi, c. 28 r.

[52] Ivi, c. 14 v.

consuetudini compositive di chi creava i balli vi fosse l'intento di tematizzare il genere di relazioni che si instaurano tra i danzatori attraverso la danza, ma che non vengono rese immediatamente esplicite nella descrizione.

Le trame narrative dei balli devono ancora molto alla dimensione ludica dell'amore e del corteggiamento proposta dall'etica cortese, e hanno senz'altro più a che fare con il gioco che con i futuri sviluppi teatrali dell'arte della danza. Già nei circoli curiali e cavallereschi alla fine del medioevo era andata affermandosi la consuetudine della conversazione animata da giochi nei quali ognuno dei partecipanti era chiamato a raccontare aneddoti, novelle, dialoghi immaginari. Il tema principe era quello delle relazioni amorose, che, pur articolandosi secondo schemi narrativi stereotipati, costituiva un fertile terreno per allusioni al vissuto di quel particolare gruppo sociale. D'altro canto l'aneddotismo sotteso alle situazioni abbozzate attraverso la costruzione coreografica riveste uno scopo di ammonimento morale, pur se espresso con giocosità e leggerezza.

Non è dello stesso avviso Ingrid Brainard, che individua nei balli di tipo pantomimico l'origine della danza teatrale, cadendo a mio avviso in un errore metodologico frequente in questo tipo di analisi, che è quello di far funzionare le forme compiute dei generi, in questo caso il balletto, come modelli di validità retroattiva. Basti notare infatti che questo tipo di schemi narrativi non ha un parallelo nelle forme di danza teatrale contemporanee (le moresche) e nemmeno in quelle che seguiranno, tutte di ispirazione pastorale, eroica o mitologica. [53]

Le dinamiche di genere

Nel manuale di Domenico da Piacenza non ci sono indicazioni specifiche per la donna né nella parte teorica né in quella pratica. Il discorso sembrerebbe rivolgersi a un interlocutore maschile, anche se, come si è visto, le composizioni coreografiche presentate prevedono la presenza di uomini e donne in formazioni di coppia

[53]Cfr. Ingrid Brainard, *Pattern, imagery and drama in the choreographic work of Domenico da Piacenza*, in: Padovan Maurizio (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza italiana nelle corti italiane del XV secolo*, Pacini Editore, Pisa 1990, pp. 85-96

eterosessuale, trio o gruppi di più coppie. Per i danzatori di entrambe i sessi sono previste sequenze di passi identiche, da eseguire nella stessa direzione, fatta eccezione per le danze a trio in cui spesso per la donna sono previste variazioni di percorso o di direzione in modo da creare un gioco coreografico in cui essa si oppone ai due uomini.

Nel *Libro dell'arte del danzare* di Antonio Cornazano, destinato nella sua prima redazione - come si è detto - alla giovane nobildonna Ippolita Sforza, vi sono alcuni accenni, anche se non del tutto espliciti, alle differenziazioni esecutive tra uomo e donna. A proposito della possibilità di ornare i passi di base con variazioni che evitino ripetizioni di sequenze di passi simili all'interno di una stessa danza, l'autore precisa che questa capacità, affidata all'improvvisazione del danzatore, è riservata in particolare agli uomini.[54] Allo stesso modo, nell'esporre il modo di eseguire il passo di piva, di origine popolare e su un ritmo veloce, consiglia alle donne di evitare variazioni e preferire la forma di base, per favorire e assecondare le possibilità virtuosistiche dell'uomo.

> Ma se pur questo [la piva] si viene a dançare, non è bello alla donna altro che gli suoi passi naturali, et aiutare l'huomo nelle uolte sicondo gli sgambitti (sic) e salti che 'l vegnirà a fare, dritti e riversi, e dentro e fuori; et si richiede che sia presta e ben pratica in quello per la sua misura che uola più delle altre.[55]

Al contrario nell'esecuzione del saltarello è consentito alla donna intercalare al passo di base, che è lievemente saltato, passi camminati di più semplice esecuzione, mentre la variazione del saltarello mediante l'uso di altri passi saltati è consentita soltanto all'uomo qualora egli sia un bravo danzatore.[56] Infine la donna non deve

---

[54] V, c. 4r "Diversità di cose è di sapere dançare dançe insieme differentiate e non supremai farne una medesma, e così haueve passi sempi, doppi, riprese, continentie, volte tonde et meço volte di diverse guise: e quello che s'è facto una fiata, nol fare la siconda successivamente: ma questa parte più appartiene a l'huomo che alla donna."

[55] Ivi, c. 6 r.

[56] Ivi, c. 6v: "Nel saltarello, oltre gli soi passi naturali campeggiati et ondeggiati, sicondo el modo decto sopra, è bello alla donna intermeschiargli alcune cose di dolce maniera, come è due pasi sempi campeggiati et ondeggiati in uno solo tempo, et talhora tre contrapassi in dui tempi: et si ponno fare queste due cose l'una detro (sic) e l'altra e divise, chi uole: nè la donna deue mai dispiccare el suo tempo da terra, nè anchora l'huomo, senno rarissimo, se gli è buon dançatore."

utilizzare i "tre movimenti accidentali", gli ornamenti, gli abbellimenti, per costruire variazioni.[57]

Da questi accenni di Cornazano si evince che la donna doveva attenersi all'esecuzione dei passi di base, i passi naturali, mentre variazioni e improvvisazioni erano destinate al virtuosismo e all'abilità creativa dell'uomo. Inoltre, alla distinzione di genere si affianca quella del rango: nell'introdurre la descrizione delle partiture coreografiche della seconda parte del suo manuale, Cornazano precisa che tali danze sono: "fora del vulgo, fabricati per sale signorile, e da esser sol dançati per dignissime Madonne, et non plebeie".[58] D'altra parte, non avrebbe potuto essere diversamente, visto che Cornazano era un uomo di corte e dedicava il manuale a Isabella Sforza prima e a Sforza Secondo poi.

Anche gli esemplari del corpus dei manuali attribuibili a Guglielmo si rivolgono a un interlocutore maschile. Nella seconda parte, che riferisce un dialogo socratico tra maestro e discepolo, quest'ultimo è di sesso maschile. Quel che sembra chiaro a Guglielmo tuttavia, è che le donne costituiscono gli spettatori ideali del ballo, i referenti da tener presente nel lavoro di composizione, ma anche nella dignità dell'esecuzione. [59]

Il "Capitulum regulare mulierum"[60] che conclude la parte teorica del *De pratica*

---

[57] Ivi, c. 8v : "Gli tre movimenti accidentali, perchè non hanno ad adornare el dançare de la donna, non difinisco più inançi: basta hauere specificato quello che siano; et anco per la proprietà del uocabolario sono assai intelligibili ad ogni dançatore."

[58] Ivi, c. 13v.

[59] "et bigiogna anchora che sia in tal modo composto et ben misurato con buon aire che lui porgia diletto & piacere ai circonstanti & a chi di tal arte si diletta. & sopra tutto che piaccia alle donne", Capitulum regulare II, Pg 12 v. "che ritrovandosi lor per danzare in qualche luogo: et maximamente unde fossero donne di qual si vuole stato o conditione, vogliano essere continenti. honesti. & reverenti.", Pg, c. 21 v.

[60] "Alla giovene donna & virtuosa la quale in tale exercitio et arte se deletta de apprendere et imparare, se gli conviene havere regula et modo con piu moderanza assai & piu honestade che al huomo. et debia pero tutte le sopradditte parti & regule & esperienze ben intendere & perfettamente notare, che si sapia la misura & intenda bene il suono, & poi sia a quello attenta e memoriosa, & cognosca il partire del terreno. e[t e]l suo andare sia con debita misura & con honestate airosa. ella sua mainiera sia dolce. moderata. & suave. e[t e]l movimento suo corporeo vuole esser humile & mansueto con un portamento della sua persona degno et signorile. et legera in sul pie. et i suoi gesti ben formati et non sia cogli ochi suoi altiera o vagabunda mirando or qua or la chome molte fanno, ma honestamente e[t e]l piu del tempo reguardi la terra. non portando pero chome alcune fanno il capo in seno abasso, ma dritto suso & alla

seu arte tripudii di Guglielmo Ebreo consiglia alla donna di seguire tutte le regole già fornite per l'uomo, ma "con piu moderanza assai & piu honestade", notando che la maggior parte delle donne danzano "alla ventura", senza seguire le regole che rendono la danza un'arte. Come l'uomo, la donna deve conoscere il ritmo e la musica, esercitare l'attenzione e la memoria, prendere coscienza dello spazio, muoversi con "debita misura" e "honestate airosa", mantenere un portamento "degno et signorile". Inoltre la donna deve dare al suo danzare qualità che Guglielmo definisce in termini "tipicamente" femminili: atteggiamento dolce, moderato e soave, movimento "humile et mansueto", gesti leggeri e "ben formati". Il suo sguardo non deve essere altero, né mobile "or qua or la chome molte fanno", ma "honestamente" rivolto verso terra, gli occhi abbassati - senza però abbassare il capo. Nel suo danzare la donna deve essere "destra, leggiadra e continente", "accorta et bene adatta", umana, "suave et dolce" nell'eseguire tutti i passi, mantenendo allo stesso tempo "l'intelletto sempre attento alle concordanze et alle misure". Dopo aver danzato, essa si deve rivolgere al partner con uno sguardo dolce, per fargli una "honesta et piatosa riverenza".

Dunque a marcare la differenza tra il modo di danzare dell'uomo e della donna non sono la tecnica e il vocabolario coreutico, ma piuttosto la qualità del movimento, ovvero il controllo del gesto che si definisce secondo una identità sociale precostituita. Evidentemente nella pratica la donna fatica ad aderire a questo modello di comportamento e a rispettare le regole, se Guglielmo sottolinea che "son piu rare le

---

persona respondente, chome quasi per se medesme la natura insegna, & nel suo muovere destra. ligiadra. & continente. perche facendo un sempio overo un doppio bisogna essere accorta & bene adatta. cosi anchore [sic] nelle riprese. contenenze. *riverenza o scossi bigiogna che habia humano. suave. & : dolce modo coll'intelletto sempre attento alle concordanze & alle misure, si che gli atti suoi e[t] i dolci gesti siano a quelle correspondenti & ben composti. et poi nel fine del ballo lasciata dal huomo con dolce riguardo allui tutta rivolta faccia una honesta & piatosa riverenza a quella del huomo correspondente. et cosi ppoi com modesta attitudine si vada a riposare, degli altri notando gli occorrenti defetti. e[t] gli atti giusti e[t] i movimenti perfetti. Le qual cose dalla giovene donna ben notate, & quelle con prudente aviso da liei [sic, passim] ben observate, serra dell'arte preditta del danzare laudabilmente dottata & degna di virtuosa & commendabile fama. & tanto piu, quanto son piu rare le donne che tal virtute et arte intendino perfettamente. ma piu tosto tale exercitio usano per certa praticha alla ventura, che per scienza alchuna che in lor sia, dove spesse volte commettino errore et manchamento, perche ne sonno da chi intende biasimate. Et per tanto tutti con divoto animo persuado & conforto che questa mia operetta attentamente

donne che tal virtute et arte intendino perfettamente".

Se si confrontano però le indicazioni date alle donne con quelle date agli uomini in generale, le differenze risultano essere ben poche. Guglielmo scrive per un pubblico o un lettore maschile. Nel breve capitoletto riservato alla donna, riprende grossomodo le indicazioni già date all'uomo, indirizzandole verso la costruzione di una certa immagine di donna. Ne deriva che la natura di tali regole nel complesso, e in particolare quelle specifiche del femminile ha più a che fare con il rispetto di un modello comportamentale che con la tecnica della danza vera e propria.

All'analisi coreografica delle composizioni di basse danze e balli per una coppia eterossessuale i passi e i percorsi disegnati nello spazio sono assolutamente identici tanto per l'uomo quanto per la donna. Nella maggioranza dei casi la descrizione coreografica indica che la sequenza completa che compone la danza debba essere eseguita due volte, la prima condotta dall'uomo e la seconda dalla donna. Conduce colui che sta alla sinistra offrendo al partner la mano destra o, nel caso non sia previsto che i due si prendano la mano, si muovono fianco a fianco e chi conduce offre al partner il lato destro del corpo.

Si è voluto interpretare questo aspetto della bassa danza come un indice della relazione paritaria tra uomo e donna nella società di corte.[61] Tuttavia si devono usare le dovute cautele nell'istituire correlazioni rigide e automatiche tra forma coreutica e ruolo sociale, che senz'altro sussistono, ma non senza sfumature e complessità. E' necessario qui un approfondimento tecnico che si appella all'analisi coreografica in senso stretto.

La forma originaria della bassa danza con tutta probabilità è processionale, ovvero, viene eseguita da un certo numero di coppie disposte l'una dietro all'altra in un corteo che si snoda all'interno dello spazio a disposizione, spesso andando a formare un cerchio o una serpentina all'interno di una grande sala. E' in questa forma che viene descritta (e raffigurata) la *basse danse* francese di quegli anni e vi sono molti esempi di

---

legiano. Impero che quella non sprezando gli porgera suavissimo et virtuoso frutto." Pg c. 15 r- 16 r, edizione Sparti, pp. 108, 110.

[61]Andrea Francalanci, *La bassa danza. L'oriente e l'occidente si incontrano nel mondo ideale del nobile che danza*, in: Maurizio Padovan (a cura di), *La danza in Europa fra Rinascimento e Barocco*, Associazione Italiana per la Musica e la Danza Antiche, Roma 1995. Vi si leggono in trasparenza echi di ascendenza burkhardtiana nella lettura delle relazioni di genere.

danze processionali italiane del XIV secolo nelle fonti iconografiche.[62] Le singole coppie potevano danzare la bassa danza liberamente nella stanza, ma, qualunque direzione prendessero, la relazione spaziale all'interno della coppia si manteneva invariata: l'uomo alla sinistra della donna. L'introduzione nelle basse danze presentate dai documenti di area italiana della mezza volta (un mezzo giro che ognuno dei danzatori compie su se stesso) consente di interrompere l'andamento processionale, mutando direzione di 180 gradi. Dunque se all'inizio della danza l'uomo si trova alla sinistra della donna, ovvero nella posizione di chi conduce, quando entrambi a un certo punto della sequenza coreografica compiono una mezza volta, ognuno su se stesso, è la donna a condurre, ovvero a occupare la posizione di sinistra. La mezza volta dunque interviene, variandola, sulla relazione all'interno della coppia e di essa con lo spazio circostante, consentendo uno scambio di ruoli che la forma processionale non consentiva. L'inserimento della mezza volta è stato messo in relazione ai mutamenti intervenuti nello spazio del ballo, dai grandi saloni dei castelli tardo medievali ai palazzi delle corti proto-rinascimentali. Le sale destinate al ballo divennero più piccole e di conseguenza anche lo spazio a disposizione.[63]

Nel complesso dunque le composizioni della tradizione di Domenico rivelano all'analisi coreografica un'astrazione della relazione tra i sessi, nella quale il danzatore femmina e il danzatore maschio sono posti sullo stesso piano. Tuttavia, si è visto come Guglielmo e Cornazano insistano sulla differenziazione dell'esecuzione in termini di disciplina e comportamento, che sono ancora i termini di una femminilità discreta e contenuta, di un corpo privo di peso e di aperture verso l'esterno, che fa danzare le virtù interiori della modestia, dell'onestà, della dolcezza.

---

[62] Sulla differenza tra bassa danza italiana e *basse danse* francese vedi Gombosi: "While in France the *bassedanse* became more and more a mere social entertainment, in Italy even the society danxe remained an art form (...). The French style was characterized by an utterly strict formalism contrasting with the freedom of the italian style (...). The increasing formalizing of the [French *bassedanse*] sequences makes quite impossible a creatively artistic disposition of the spatial medium" citato in Sparti, *De pratica*, p. 218.

[63] Andrea Francalanci, *L'importance de la "meza volta" dans les danses du XVème siècle en Italie*, "Les Goûts Réunis", n. 2, 1982.

I manuali dello stile italiano[64]

Produzione, circolazione, ricezione

Dopo i manuali della tradizione di Domenico, il cui ultimo esemplare è la redazione del manuale di Guglielmo conservata alla Biblioteca Laurenziana di Firenze e datata 1510, vi è un periodo di transizione di alcune decine di anni, dal quale non ci sono pervenuti manuali strutturati e organici, ma soltanto alcuni frammenti e annotazioni.[65] Il più importante tra essi è il già citato manoscritto di balletti composti da Giovannino, il Lanzino e il Papa, scritto da Cosimo Ticcio intorno al 1550 e intitolato *Il Papa che insegnia ballar di Balletti a sua scholari.*[66] L'introduzione, dettata dal maestro che si firma il Papa è rivolta ai suoi scolari, svela la destinazione di dono ancor prima che didattica dello scritto:

> mi e venuto in animo di farvi un bello et honorevole dono (...) offrendovi i passi d'i balletti insieme con le parole agiugniendo l'ordine e via che d'insegniargli tengo. Ne vi p(re)sento questo accio da voi gli possiate imparare che sarebbe (credete a me) impossibile ma perché vi serva mentre da me gli imparate.[67]

Il Papa passa in rassegna i *topoi* riguardanti l'origine della danza - "l'artificio de balli fuor di modo grato alle fanciulle et agli amanti" - nell'antichità così come ci viene tramandata dagli antichi scrittori: l'origine divina dell'arte, l'analogia con il movimento degli astri, i riti bacchici e i misteri orfici. Seguono le descrizioni coreografiche di 15

---

[64] La definizione è di Barbara Sparti nella sua introduzione a Lutio Compasso, *Il ballo della gagliarda* (Fa-gisis Musik-und Tanz, Freiburg 1995).

[65] Cristiano Lamberto, lettera che contiene la descrizione della danza *La caccia* (1559, Firenze, Archivio di Stato, Carte Strozziane, I, 22, 138r-140v); Quattro balli toscani (di datazione incerta, tra 1540 e 1580, Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Magl. XIX, 31, cc. 1-6, cfr. Gino Corti, *Cinque balli toscani del Cinquecento,* "Rivista Italiana di Musicologia", XII, 1, 1977).

[66] Il manoscritto è conservato presso la Dance Collection della New York Public Library con la segnatura (S) *MGZMB-Res. 72-255. Ne è disponibile in rete una trascrizione a cura di Joseph Casazza (www.nypl.org/research/lpa/dan/ilpapa.htm).

[67] Ivi, c. 1.

"balletti" di cui 2 dello stesso Papa, 11 di Giovannino e 2 del Lanzino.[68] A parte l'ultimo balletto, *Fiammetta*, che è per due coppie, tutte le composizioni coreografiche descritte, alcune delle quali portano il nome di danze della tradizione di Domenico, sono per un trio composto da due uomini e una donna. Il vocabolario dei passi ne comprende alcuni che si possono riferire alla tradizione di Domenico e altri che preannunciano il vocabolario di Caroso e Negri. Quel che interessa qui è comunque la preminenza assoluta della formazione a trio, che può confermare l'evoluzione che si era già andata affermando all'interno della tradizione di Domenico, nel caso in cui lo stesso ballo compariva nella sua forma vecchia - per un uomo e una donna - e la forma nuova - per due uomini e una donna.

Perché compaia un altro gruppo consistente di documenti organici e strutturati, questa volta a stampa, si deve attendere la seconda metà del secolo: essi si riferiscono a un patrimonio coreutico che ha caratteristiche nuove di composizione, di linguaggio e di stile rispetto a quello proposto dai manuali manoscritti della tradizione di Domenico. Si può interpretare questa interruzione della tradizione della letteratura orchestica nella parte centrale del secolo XVI in una congiuntura storica che avrebbe indebolito lo status sociale e la formazione culturale dei maestri, o la disponibilità delle corti nei loro confronti. Con l'indebolirsi dell'autonomia delle corti, la crisi economica che investe il paese, la riforma e la controriforma, il dominio francese e spagnolo in Italia, vengono meno le condizioni che motivarono la volontà di codificazione della danza, la necessità di rivendicare un'*auctoritas* sulla creazione coreografica oltre che le dinamiche clientelari in cui il manuale in quanto dono trovava una sua funzione specifica.

Certamente il fatto che non siano stati prodotti manuali (o che non ci siano pervenuti) non significa che non si danzasse più, né che il contesto della danza fosse cambiato. La pratica della danza nelle sue varie forme non ha conosciuto interruzioni nonostante per tutto il secolo XVI, durante e dopo il Concilio di Trento, si fosse protratta la discussione intorno alla sua liceità che aveva portato a vietarla tramite provvedimenti pubblici civici ed ecclesiastici.

Il primo manuale a stampa conosciuto del nuovo stile è il *Ballo della Gagliarda*

---

[68] Balletti (specificare formazione): La Vita, Ippiter, Lasso, Non mi parto, Tromboni, Lucretia, La Primavera, La Franciosetta, Lo Dimostra, La Villanella, Baramattio di Giovannino; la Traditora, La Reale del Papa; Che faralla, Fiammetta di Lanzino.

(1560) di Lutio Compasso, romano per nascita o adozione, se si fa fede all'epiteto che compare nel frontespizio, maestro di ballo a Roma e a Napoli e identificabile con colui che viene citato da un altro maestro suo contemporaneo, Cesare Negri, come uno dei migliori maestri del suo tempo. Il manuale di Compasso è la prima attestazione tecnica del ballo della gagliarda.

La prima occorrenza del termine gagliarda è nel *De Ostentatione* (1497-1500) di Vincenzo Calmeta, letterato, cortigiano e diplomatico, che compare tra i personaggi messi in scena da Castiglione nel *Cortegiano*. Il termine è speso a proposito di una nobildonna milanese, Bianca Lucia Stanga, di cui il Calmeta critica alcuni comportamenti che non si convengono al suo sesso, ma che sono tradizionalmente maschili, tra cui, appunto, la gagliarda.

> si è data a schermire, ballar la gagliarda, portar pugnale a canto, un mantello alla brava, e molte altre operazioni che dal sesso muliebre si doveriano non solo fuggire ma abominare.[69]

La gagliarda è una danza in tempo ternario vivace e saltata, di origine popolare, la cui struttura di base - detta anche cinque passi - è costituita da tre piccoli salti, un salto maggiore e la cadenza, ovvero l'accentuazione verso terra dell'arrivo del salto. Tenendo salda questa struttura ritmica di base e il numero degli appoggi, è possibile realizzare il passo in innumerevoli varianti di crescente virtuosismo.

Il manuale di Compasso, dedicato a Francesco de' Medici, comprende 32 variazioni di gagliarda semplici, 53 doppie e 8 "difficili". Nella dedica Compasso sottolinea che il ben danzare la gagliarda produce ammirazione in società ed è propedeutico all'esercizio della scherma. Per quanto nella suo nota ai lettori Compasso affermi che "gentil'donna che sia è chi non sen diletti, o non balli" e ancora che le donne che non sanno ballare "invitate da huomini, quanto in quel punto pagarien sapere", nella parte "tecnica" del manuale, sembra dimenticarsi del tutto di loro. Senz'altro il manuale è diretto a un pubblico maschile. Anche le donne ballavano la gagliarda, ma probabilmente utilizzavano soltanto il passo di base e senza variazioni, come già prescriveva Cornazzano per balli e basse danze.

---

[69] In Vincenzo Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*, ed. C. Grayson, Bologna, 1959, p. 40.

Il manuale di Compasso è anche il primo di un gruppo di manuali simili, che si presentano come repertori di passi di gagliarda. La seconda edizione di *Mutanze di Gagliarda, Tordiglione, Passo e Mezzo, Canario e Passeggi* (Palermo 1607; I ed. 1600) di Livio Lupi da Caravaggio, dopo la dedica a Geronimo del Carretto ("mio signore e padrone osservandissimo [...] di età così tenera, essendo nel decim'anno"), contiene un "Avertimento ai lettori" che spiega la genesi dell'opera. Essa fu richiesta all'autore da un gruppo di "scolari" della città di Palermo "per lor comodità, e per farli essercitar da per loro". Lo stesso Lupi ci informa che la prima tiratura di un numero limitato di copie andò a ruba, ma attirò anche le critiche di alcuni che trovavano incomprensibile una parte dei termini utilizzati.[70] Lupi si sentì dunque obbligato a pubblicarne una seconda edizione cui fece precedere una sorta di *errata corrige* dalla quale si evince che la difficoltà di comprensione della terminologia coreutica della prima edizione dipendeva da usi diversi nella definizione di alcuni passi. Completano la prima sezione due composizioni coreografiche con notazione musicale: l'*Alta Carretta* e la *Leggiadra Pargoletta*, dedicate a Donna Maria del Carretto, madre di Geronimo, cui è dedicato l'intero manuale. La sezione successiva del manuale (invariata dalla prima alla seconda edizione) propone una serie di combinazioni di *mutanze* di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canario in cui compaiono variazioni alternate per uomo e donna: all'analisi coreografica quelle maschili necessitano un più alto grado di virtuosismo di esecuzione, per velocità e coordinazione. Segue gran quantità di variazioni (ad esempio 200 "mutanze" di gagliarda), che, all'analisi coreografica, risultano essere di tipo "maschile".

L'*Opera bellissima nella quale si contengono molte partite, et passeggi di gagliarda* (Perugia 1589) di Prospero Lutij da Sulmona (dedicata al Marchese Francesco Maria dal Monte), raccoglie 32 "partite" e altrettanti "passeggi" di gagliarda. La raccolta è preceduta da una breve apologia della danza, che, in modo piuttosto inedito rispetto al passato, alterna riferimenti alla fisiologia umana e all'utilità dello studio della danza per la costruzione della virilità, e gli esempi storici e mitologici tratti

[70] "Fu tanta la curiosità ch'aportorno che molti di essi ne restorno privi per benche havesse dato, non so che difficoltà ad alcuni, e tutto per la varietà del danzo a nomi di ballare", Livio Lupi da Caravaggio, *Mutanze di Gagliarda, Tordiglione, Passo e Mezzo, Canario e Passeggi, Palermo* 1607, p. 7.

dalle civiltà degli antichi. La danza "sgombra le cure, et dilegua i maligni humori"[71] e per questo si raccomanda alle nutrici che educhino i fanciulli a praticarla, perché "facilmente facciano resistenza alle violenti [sic] agitationi, che intrinsecamente dalla natura, et estrinsecamente dall'aria vengono destate".[72] Inoltre l'esercizio dell'arte della danza non si deve attribuire "ad huomo molle, e snervato",[73] è propedeutico all'acquisizione di grazia e leggiadria nell'equitazione e nella scherma. Chi, poi, non può fare a meno di saper danzare, è ovviamente l'"Amante". [74]

I manuali di Compasso, Lupi e Luti sono accomunati dalla destinazione a un uso strumentale di pro-memoria di variazioni di gagliarda, ovvero all'esercizio di preparazione al virtuosismo attraverso lo studio di varie combinazioni di passi e salti e alla costituzione di un serbatoio personale di variazioni cui l'interprete può attingere al momento dell'improvvisazione. Come si è visto già nel manuale quattrocentesco di Cornazano, variazioni virtuosistiche e improvvisazione sono riservate all'uomo. Allo stesso modo avanzerei l'ipotesi - su cui ritornerò più ampiamente nei prossimi capitoli - che l' "essercitar da per loro" cui allude Lupi parlando dei propri allievi, fosse una pratica esclusivamente maschile, mentre per le donne l'apprendimento e l'esercizio della danza sembrerebbe essere condizionato alla presenza di un maestro o legato a pratiche di gruppo in cui erano coinvolte più donne e a volte anche bambini di entrambe i sessi.

Verso la fine del XVI secolo vengono pubblicati manuali con struttura più complessa e articolata, che in qualche modo si richiama, pur con contenuti diversi, a quelli del secolo precedente. In essi l'attenzione al femminile è molto più rilevante.

Fabrizio Caroso[75] è autore de *Il Ballarino* (Venezia 1581), di cui pubblica una riedizione aggiornata, corretta e aumentata con il titolo *Nobiltà di Dame* (Venezia 1600,

---

[71] Prospero Lutij da Sulmona, *L'Opera bellissima nella quale si contengono molte partite, et passeggi di gagliarda*, Perugia 1589, p. 5.

[72] Ivi, pp. 5-6.

[73] Ivi, p. 6.

[74] Ivi, p. 7.

[75] Fabrizio Caroso (ante 1527 - ?), ballerino, maestro e teorico di ballo e compositore è nato a Sermoneta, vicino a Roma, città in cui principalmente vive e lavora sotto la protezione della famiglia Caetani. Vedi Gargiulo Piero (a cura di), *La danza italiana tra Cinque e Seicento. Studi per Fabrizio Caroso da Sermoneta*, Bardi, Roma 1997.

ristampata con lo stesso titolo nel 1605 e a Roma nel 1630 con il titolo *Raccolta di varij balli*). Il trattato del 1600 è dedicato a Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini, Duca e Duchessa di Parma e di Piacenza, l' "apparato dedicatorio" contiene la danza "Celeste Giglio", e due sonetti. Seguono altri sonetti in onore dell'autore, uno dei quali di Torquato Tasso. Le due edizioni hanno struttura bipartita: la prima parte contiene la descrizione delle modalità di esecuzione dei passi e delle "creanze" (regole di comportameno, o etichetta); la seconda le composizioni coreografiche di Caroso stesso e di altri maestri, dedicate a gentildonne e complete di illustrazioni e accompagnamento musicale in intavolatura di liuto. In *Nobiltà di Dame* la parte teorica è ampliata con un dialogo tra maestro e allievo e le descrizioni di nuovi passi, mentre diminuisce il numero delle danze, che sono spesso descritte in modo più dettagliato, ma anche più ornamentate, a volte a scapito della chiarezza. Si noti come la variazione del titolo dalla prima edizione, *Il Ballarino*, alla seconda rivista e aumentata, *Nobiltà di Dame*,[76] segni un passaggio da una connotazione maschile a una femminile (Caroso stesso lo fa notare nella sua introduzione). Dal "ballarino", termine usato per il maestro di danza, che nelle occasioni pubbliche si esibiva anche da solista in prove di alto virtuosismo esecutivo e che quindi allude all'autore ma anche agli allievi e potenziali emuli per cui i manuali sono scritti, si passa alla retorica che con "nobiltà di dame" celebra le dedicatarie delle singole danze, per cui i manuali con tutta probabilità non sono stati scritti. Su queste questioni si ritornerà ampiamente nel terzo capitolo.

Il già citato *Le Grazie d'Amore* di Negri fu pubblicato a Milano nel 1602 e riedito nella stessa città con nuovo frontespizio, dedica e il titolo *Nuove inventioni di balli* nel 1604. Alcune notizie riguardanti la biografia professionale dell'autore sono fornite da lui stesso nella prima parte del suo trattato: nel 1554, in giovane età, sostituisce Pompeo Diobono, di cui era stato allievo, alla direzione della scuola di danza di Milano; negli anni successivi si esibisce come danzatore in varie città italiane, a Malta e in Spagna. Oltre a formare molti maestri di danza il lungo elenco dei suoi allievi e allieve non professionisti riportato nel trattato documenta la vitalità della sua attività nel contesto milanese, mentre la presentazione dei percorsi professionali dei più famosi maestri del

[76] Nel frontespizio si precisa "Libro, altra volta chiamato IL BALLARINO. Nuovamente dal proprio Auttore corretto, ampliato di nuovi Balli, di belle Regole, et alla perfetta Theorica ridotto: con le

suo tempo testimonia della diffusione europea della danza italiana. Dedicato a Filippo III e Margherita d'Austria, il manuale di Negri si apre con una serie di componimenti poetici di membri dell'Accademia degli Inquieti di Milano, in onore dei dedicatari dell'opera, delle dedicatarie delle danze e dell'autore. La prima parte offre un ampio affresco della vita professionale del suo autore e del contesto in cui opera, la seconda parte raccoglie le regole di etichetta e un repertorio di salti e variazioni da utilizzare nella gagliarda; la terza parte contiene le regole per l'esecuzione dei passi in altri tipi di danze, oltre alla descrizione di 44 composizioni coreografiche create o rielaborate da Negri e da altri maestri suoi contemporanei con accompagnamento musicale in intavolatura di liuto.

Si tratta dei testi principali di questo periodo, che indicheremo come lo "stile italiano", come è denominato nel XVI e ancora per tutto il XVII secolo in Europa, dove si diffonderà, il modo di danzare in essi descritto. Il fatto che tali manuali fossero a stampa ne consentì una maggiore e più facile circolazione, non soltanto nelle corti, ma presso le famiglie della nobiltà, del patriziato e della borghesia urbana e, attraverso i maestri italiani che venivano impiegati presso le maggiori corti europee, anche all'estero (vari esemplari sono conservati in biblioteche straniere, il manuale di Negri conosce una traduzione spagnola a stampa). Per un numero molto maggiore di allievi – e allieve? – diventa probabilmente più facile accedere al manuale. Sulle dinamiche professionali e sulle relazioni con allievi, allieve e committenza di Caroso e Negri si ritornerà ampiamente nel capitolo III.

Le forme

I manuali di Caroso e Negri descrivono per lo più composizioni coreografiche per un numero definito di danzatori, a struttura chiusa e alcune forme di danza per un numero imprecisato di danzatori, a struttura aperta. Le danze a struttura chiusa sono forme "di invenzione" dei maestri, all'interno delle quali si combinano creativamente varie strutture metriche e vari tipi di passi, mentre di alcune delle danze a struttura

---

creanze necessarie à Cavalieri, e Dame." Anche la presentazione "Alli Lettori" è uguale a quella de *Il Ballarino*.

chiusa, affermate nell'uso, ogni maestro dà la propria versione, o più versioni.

Le composizioni coreografiche presentate da Caroso nei due manuali sono concepite tutte per la danza di società e destinate a una o più coppie, a tre o cinque persone. La forma che prevale nel repertorio complessivo è il balletto multimetro con entrata in tempo binario e "sciolta" in tempo ternario (gagliarda, canario, saltarello o nizzarda), ma vengono descritti anche esempi di cascarda, tordiglione, passo e mezzo, chiaranzana, canario, spagnoletto, pavaniglia e il ballo del piantone.

Negri propone forme quali lo spagnoletto, villaniccio, barriera, brando, pavaniglia, tordiglione, canario e nizzarda, oltre a molti balletti multimetro. Nel complesso lo stile compositivo e il vocabolario tecnico sono acquisiti da Caroso. Nelle sue gagliarde si nota una tendenza crescente verso il virtuosismo.

Il secondo genere, quello delle forme aperte, comprende danze comunemente eseguite dalla comunità nel suo insieme, di cui si conosce il passo o la sequenza di passi di basse che vengono combinati nel variare delle figure spaziali. Tra queste si ricordano in particolare il ballo "del fiore" che era una formula di invito a catena: viene prescelto un uomo o una donna per aprire il ballo, che va a invitare un esponente del sesso opposto offrendogli un fiore.[77] Finita la danza l'invitato inviterà un altro a ballare e il

---

[77] Lo stesso schema può essere realizzato tramite l'uso di un altro oggetto, come la torcia o il cappello. L'uso francese indicalo scambio di baci invece che di oggetti: "Dopo molto danzare alla costuma de questa terra fu facto un ballo tondo, nel qual intervene la M.tà Chr.ma facendose pregione cum il basiare, si cono a Mantua se fa pregione cum la torza et cum il capello" (si riferisce al re di francia Luigi XII che nell'estate del 1502 scese a Milano, riportato nel Dispaccio del Ghivanzano del 1 settembre 1502 da Milano, in Alessando Luzio, *Isabella d'Este e i Borgia*, p. 685, n. 2). La descrizione di Caroso ne offre una versione regolamentata. La sequenza degli inviti può essere affidata alla donna. Vedi: " il ballo da la torza la signora [Lucrezia Borgia] ballò con D. Ferando e poi tolse D. Julio. L'ultimo fui il S. Don Alfonso" (Lettera del Prete da Correggio a Isabella d'Este del 12 ottobre 1501, da Ferrara, in Luzio, *Isabella d'este e i Borgia*, p. 697). Proprio scagliandosi contro questa consuetudine in cui i ruoli vengono ribaltati Zuccolo da Cologna (*La pazzia del ballo*, Padova, per Iacomo Fabriano, 1549, p. 29v- 30 v) scrive: "Ma mirate, se voi sete sciocchi et ciechi in questo ballo dell'adulterio, che essendo voi huomini vi facete femine, et esse femine vi facete huomini cavandovi le vostre barete, et dandole a quelle. il che non è altro che porle in signoria, et libertà di fare ciò, ch'elle vogliono. Non si vede chiaramente, che ne giorni di carnevale le donne facendo le signore, et usando quella loro donesca prerogativa, et privillegio carnevalesco comandano i loro mariti presuntuosamente dicendo, andiamo à quella festa, andiamo à quella comedia, andiamo a quell'altra, andiamo qua, andiamo là, facetemi la tal cosa, facetemi la tale anchora: et finalmente li conducono, a guise di bu. non voglio dirlo, ovunque pare, et piace alle signorie

primo ritornerà nel cerchio degli astanti, e così via. Anche l'alternanza dei danzatori nella gagliarda era spesso regolata all'interno della struttura del ballo del piantone, ben descritto in due versioni da Negri: un cavaliere invita una dama e insieme eseguono una riverenza, un breve "passeggio" e una variazione danzata, finita la quale si salutano con una riverenza. L'uomo ritorna a sedersi al suo posto e la donna invita un altro uomo e così via. La stessa sequenza di inviti può essere eseguita da due coppie contemporaneamente.[78] Altri balli comunitari sono per esempio la chiarenzana, che è una forma processionale che coinvolge un numero imprecisato di coppie che formano molte e diverse figure tra di loro combinando nello spazio una sequenza fissa di passi.

Le dinamiche di genere

I repertori di variazioni di gagliarda ben poco spazio dedicano alle eventuali esecutrici. La gagliarda, fin dal suo primo apparire, non si configura come genere di danza confacente al decoro, e al corpo femminile. Nelle forme chiuse dei balletti al contrario la cellula coreografica di base è sempre quella della coppia eterosessuale, all'interno della quale non vi sono differenziazioni degne di nota riguardo al vocabolario coreografico destinato a esecutori di sesso diverso.

Ne *Il Ballarino* i singoli passi sono descritti senza particolari consigli destinati alle donne su come eseguirli. Maggiore attenzione è rivolta a indicazioni che riguardano il

---

delle capricciose signore loro. Ultimamente gli è da notare in questo ballo del Capello, ch'eli non è da prender maraviglia alcuna, se la donna per essere stata creata nel terrestre paradiso dela carne già animata dell'huomo, et conseguentemente più molle, più delicata, più fina,et più leggiera d'esso huomo creato fuori del paradiso di grave, et rozza terra agevolmente si muova andando col capello in capo a levar l'huomo per ballare con esso lu facendo quelle sciocchezze, chella fa per mostrar la sua natural finezza, et leggerezza. Ma ben è da maravigliarsi sommamente, che l'huomo creato del piu basso, et più grave elemento, et perciò dal sommo fattore huomo, cioè tereno chiamato, acciò ch'egli stia giu humile, et basso, et sia stabile, et fermo, contra sua natura sì lascia levare, inalzare, et sbalzare a una feminella più leggiera, et men forte di lui seguendola di passo in passo a guisa del grave, et duro ferro attaccato alla calamita." Il ballo della mestola serve di introduzione alla festa: colui che viene eletto maestro tocca con il mestolino le donne che invita al ballo, le quali invitano altrettanti uomini. Dal mestolo poi passa alla danza (Buonarroti, *Tancia* III, 2; Buonarroti, *Fiera*, IV, III, 7; Lippi, *Malmantile*, XI, 53).

comportamento. Innanzi tutto l'uomo, nell'eseguire la riverenza, deve rivolgersi

> con la sua faccia volta verso quella della Donna: et non come fanno altri, che la tengono volta verso i circonstanti, che gli stanno all'incontro: nel qual modo pare che sprezzino la dama con la quale vogliono ballare: et la quale con ogni affetto si deve sempre riverire, et honorare.[79]

Come già aveva fatto Guglielmo Ebreo, Caroso dedica un paragrafo della prima parte del suo manuale ai consigli per la donna. Si tratta di regole che riguardano non tanto la tecnica di esecuzione di una danza, quanto piuttosto "le creanze", ovvero l'insieme dei gesti minuziosamente regolati che si devono compiere prima, durante e dopo di essa, e nel corso del ballo in generale.

Muovendosi all'indietro o prima di sedersi la donna deve fare attenzione a non alzare la cosa della gonna con le mani per spostare lo strascico, ma, ballando, deve dare un impulso con il corpo alla sottogonna rigida in modo che la gonna ne segua il movimento e si posizioni correttamente evitandole di inciampare.[80] Dopo aver ballato deve avvicinarsi circa "mezo bracio" al proprio posto a sedere, fare una riverenza verso l'uomo con cui ha appena ballato, e un cenno di saluto con il capo alla dama che le sta seduta alla destra. Sedendosi, farà attenzione a posizionarsi nel mezzo della seggiola, per evitare che la sottogonna rigida si alzi, sollevando la parte anteriore della gonna fina a che le "persone che stessero all'incontro, gli vederiano infino mezo le gambe". Infine, appena seduta, deve salutare con un cenno del capo la dama seduta alla sua sinistra.

L'insieme dei precetti qui esposto viene ampliato ed elaborato in *Nobiltà di Dame* fino a costituire un vero e proprio trattatello di buone creanze da osservare nel corso del ballo, sia per l'uomo che per la donna. Dei 24 *Avertimenti delle creanze* di *Nobiltà di dame,* 8 sono rivolti all'uomo, che si deve togliere il cappello senza mostrarne l'interno, che potrebbe essere sporco, e quindi introdurre una nota negativa in un gesto che enfatizza la parte più importante del corpo, la testa. Deve lasciare sempre visibili le mani e l'impugnatura della spada, che deve ricadere verso il basso, perché ogni gesto

---

[78] Cesare Negri, *Le gratie d'amore*, Pacifico Pontio e Giovanni Battista, Milano 1602, p. 102.

[79] Fabrizio Caroso, *Il Ballarino*, Ziletti, Venezia 1981, p. 3.

[80] Ivi, pagina non numerata.

aggressivo sia palese ma anche per sguainarla velocemente in caso di necessità. La spada deve essere sempre visibile anche in occasione di un'udienza regia seguendo tre riverenze nell'avvicinarsi al sovrano per baciargli il ginocchio, e ritirandosi senza voltargli la schiena. Quando non danza, l'uomo deve stare seduto sulla metà anteriore della seggiola, appoggiare i piedi per terra e le braccia sui braccioli. Deve evitare di prendere il posto a sedere di chi sta ballando, ma se questo accadesse lo deve cedere quando costui torna o condividerlo, senza attaccar briga e rispettando sempre le gerarchie sociali sia nella scelta del posto a sedere sia nell'ordine della danza.

Queste regole sottolineano una necessità di controllo sull'igiene (cappello), sull'aggressività (spada) e sull'ordine pubblico (rispetto delle gerarchie) e ben si collocano all'interno del processo di civilizzazione e del disciplinamento. Il pericolo di risse nel corso del ballo, che prendono inizio dal venir meno al rispetto delle gerarchie sociali, da questioni di ricerca e conquista di posti a sedere, di inviti da parte di più uomini alla stessa dama era reale.

A questo proposito mi sembra rilevante l'analisi che di questo fenomeno offre Elias nel quadro di un processo di civilizzazione di lunga durata. Per Elias una fonte di questo tipo rivela un conflitto tra i residui di un comportamento precedente, legato alla società guerriera, in cui le tensioni (o pulsioni) si sfogavano tra uomo e uomo e l'emergere di nuove forme di autocontrollo (o autocostrizione) originate dalla nuova struttura sociale e che deriva dalla divisione delle funzioni all'interno di essa. In tal modo "i rapporti mondano-sociali cessano di essere uno spazio di pericolo perché banchetti, danze e divertimenti non degenerano più come un tempo in collera, litigi e assassini, ma costituiscono ora una zona di pericolo se l'individuo non sa comportarsi con sufficiente misura, se oltrepassa la propria soglia del pudore o la soglia delle ripugnanza altrui. In un certo senso, la zona di pericolo, passa ora direttamente attraverso l'anima di ciascuno."[81]

I 16 *avertimenti* dedicati alle donne ampliano e precisano quelli già proposti ne *Il Ballarino*. Il primo riguarda l'esecuzione della riverenza, movimento di saluto e di "cortesia", raccomandando alle donne di mantenere la zona lombare della schiena ("la vita") allineata ai piedi mentre piegano le ginocchia, come "una chiocca che voglia covare l'ova" perché un basculamento o ondeggiamento di esso avrebbe come risultato

[81] Norbert Elias, *Il processo di civilizzazione*, Il Mulino, Bologna 1992 (Basel 1939), p. 713.

un "atto tanto brutto, che s'io volesse dire a che risembra quel moto, ogn'uno creparebbe dalle risa".[82] Spesso le difficoltà che la donna incontra nell'eseguire alcuni passi è dovuta al fatto che indossa la pianella,[83] un tipo di calzatura che lascia libero il tallone, con tacco a zeppa di altezza variabile, entrata in uso verso la fine del secolo XV in tutte le classi sociali e che veniva indossata sopra le calze soprattutto fuori di casa.[84] Nel secolo XV le donne non usavano le pianelle per danzare, e in genere non le usavano quando erano in casa, mentre, come risulta chiaro da questo *Avertimento* di Caroso, in questo periodo si danzava indossandole. Nel tardo secolo XVI questo tipo di calzatura divenne addirittura una moda femminile e i tacchi, o piuttosto, le zeppe, potevano essere anche molto alti. Nelle illustrazioni contenute nei manuali, che verranno analizzate più avanti, le donne spesso sono raffigurate di statura più alta rispetto agli uomini: le gonne coprono le calzature, ma si può supporre che indossassero pianelle a zeppa alta.[85]

Il che costituiva un notevole impedimento, sia per il rumore delle calzature trascinate sul pavimento ("che il rumor che fanno stordisce le genti; et di più alle volte le sbattono sì forte ad ogni passo, che paion i Frati Zocolanti") sia per la stabilità dell'equilibrio ("acciò non si storca, ò schinsa, che per non saperle portare le schiantano, et più delle volte cascano"[86]).

Una perorazione contro l'uso degli "ismisurati zoccoli" viene espressa da un trattatello coevo ai manuali di Caroso di ispirazione controriformistica, di ambito borromeiano contro gli ornamenti delle donne in quanto "terzo abuso dell'affettata grandezza":

> nel quale quel poco di vago, e di bello, che vi è, se pur punto ve n'è, rappresentato da quella magnifica prospettiva, vien accompagnato da tanti

---

[82] Fabrizio Caroso, *Nobiltà di Dame*, Muschio, Venezia 1600, p. 75.

[83] Ivi, p. 8 : "Avertendo ogn'uno di muover'i piedi leggiermente, et sopra tutto, che la Dama non faccia rumore con le pianelle nel posargli in terra, et di portar la persona dritta, col pavoneggiarla alquanto."

[84] Vedi Polidori Calamandrei E., *Le vesti delle donne fiorentine nel Quattrocento*, 1924, p. 96.

[85] Brantôme riferisce dell'uso di pianelle a zeppa alta 65 centimetri per sembrare più alte a fini seduttivi: "grands chevaux de patins legez de deux pieds [65 cm!], autant vaudroit voir remuer cela comme la massue d'un geant ou la marotte d'un fou".

[86] Fabrizio Caroso, *Nobiltà di Dame*, cit., p. 75.

incommodi, e disgratie, che non si può, né deve mettere in conto di bellezza, né di cosa punto lodevole, o desiderabile. E veramente che bellezza può essere senza proportione? o bisogna dire, che la natura fa l'opere sue per lo più sproportionate, et imperfette; il che è falsissimo, e contra l'esperienza, e la ragione, o che le Donne con i zoccoli d'una quarta, o d'un mezo braccio sono sproporzionate, e questo sì che è verissimo; perche, che proportione può essere in un corpo, le cui gambe vengono allongate mezo braccio più del naturale, restando il busto nel suo essere, e misura? le cui braccia, e la cui testa sono come di fanciullo, con le gambe di gigante? che bellezza ne vaghezza puo essere in quella statura, che, se la persona siede, le ginocchia le dan poco meno che al mento; se sta in piedi, non si può muovere sicuramente quattro passi, senza contrapesi; se si vuol inginocchiare, stenta, e va a pericolo di traboccare, e riversarsi, ne si può rilevare senza appoggio? questo solo dovrebbe bastare a far, che tante modeste, e virtuose Gentildonne rinonciassero a quest'abuso, per potere essere pronte, et ispedite a piegare le ginocchia in chiesa, et in casa al loro Signore. Et è pur troppo brutta, et irreligiosa cosa vedere le Donne ritte in Chiesa con apparenza di pompa, e d'alterigia, dove che il luogo, e l'officio, per cui vi si viene, che è l'adorare, e supplicare il Signor Iddio, ricerca ogni summissione, et humiltà. E quante volte aviene, che alzandosi il Santissimo Sacramento, perché si adori, elle son sforzate in mezo a molta turba prostrata a terra, starsi ritte, come tante statue, con molta irriverenza, et indignità? oltre che resta impedita la Donna, e mal destra a volteggiar per casa, come spesso fa di mestieri ad una buona madre di famiglia: e va spesso a pericolo di cadere, di pericolare, e d'isconciarsi.[87]

La moda delle pianelle era giustificata esteticamente in relazione a un ideale di proporzione corporea.

Caroso, che già ne *Il Ballarino* chiedeva alla Dama che nell'eseguire i seguiti scorsi (passi piccoli di corsa veloce in cui si fanno scorrere i piedi sul pavimento) non

---

[87] Cosmo Agnelli, *Amorevole aviso dirca gli abusi delle donne vane. Utile per Vergini, Vedove, et maritate. Accioche ciascheduna viva honoratamente, secondo il grado loro*, In Ferrara. Et ristampata in Bologna per Gio. Rossi, ad istanza di Gio. Francesco Rasca, et Gasparo Bindoni, 1592, pp. 17-18.

facesse "rumore con le pianelle nel posargli in terra",[88] in *Nobiltà di Dame* dà indicazioni molto puntuali di come risolvere il problema: "nel movere il passo, alzar la punta di quel pè, che move prima, perché nell'alzare si stende il ginocchio di quel piè". Il modo che Caroso suggerisce per portare le pianelle, anche con zeppe molto alte ("più di un palmo") consentirebbe alla donna di eseguire anche quei passi saltati che altrove le sono sconsigliati, quali i fioretti e la gagliarda.[89] L'abbigliamento, come vedremo nel prossimo capitolo, influiva notevolmente sulle modalità di esecuzione dei passi di danza oltre a contribuire alla differenziazione dello stile esecutivo dei due sessi.

Tornando alle "creanze", anche per la donna, nel corso del ballo è importante rispettare le gerarchie sociali e sessuali nel distribuire saluti, finti baciamani e riverenze e nel sedersi. Quando è seduta deve appoggiare il braccio destro sul bracciolo, mentre la mano sinistra tiene il ventaglio d'estate e il manicotto d'inverno. Qualora la seggiola non abbia braccioli le mani devono essere tenute in grembo, la sinistra sotto alla destra. Appena seduta, dopo averle salutate con un cenno del capo, "si sforzerà di tenere qualche ragionamento con quelle che appresso a lei staranno a sedere", ma "con gli occhi modesti", ovvero senza guardarsi intorno.[90]

Quando balla farà attenzione "a non alzar mai gli occhi troppo alti ballando, come alcune fanno; ne andrà girando mo quà mo là la testa, per riguardare questo, et quel Cavaliere, ch'è cosa da vana".[91] I tre *avertimenti* successivi riguardano le regole da seguire quando presenzia a un festino di nozze sia in veste di semplice invitata, che in veste di sposa, qualora una principessa o duchessa la onori della sua presenza: con puntuale precisione viene definito l'ordine in cui si devono svolgere i saluti, e chi deve prendere l'iniziativa. Nella scala gerarchica la sposa è sempre nella posizione privilegiata, superata soltanto dalla presenza di una principessa o di una duchessa, che ella deve andare ad accogliere e riaccompagnare.[92]

Se vuole invitare un uomo a ballare - e il fatto che le sia consentito rivela una certa concezione di uguaglianza tra i sessi - la donna, mentre esegue una riverenza

---

[88] Fabrizio Caroso, *Nobiltà di Dame*, Muschio, Venezia 1600, p. 8.

[89] Ivi, pp. 75-76 *passim*.

[90] Ivi, p. 79.

[91] Ivi, p. 80.

[92] Ivi, pp. 80-82 *passim*.

rivolta verso di lui, non deve né gesticolare né tantomeno chiamarlo per nome, ma le basta guardarlo negli occhi con decisione per non incorrere in fraintendimenti rispetto agli uomini che gli stanno intorno "perché non habbia a succedere scandalo". Poi, mentre lui si leva il guanto destro per prenderle la mano e incominciare a danzare, lei deve distogliere lo sguardo e scostarsi un po' facendo finta di sistemarsi la veste, per non destare il sospetto negli astanti che "facciano l'amor insieme", soprattutto quando questa operazione si prolunga un po' troppo a causa del guanto stretto del cavaliere. Per evitare tale inconveniente "deono i Cavalieri usare i guanti più tosto un poco larghetti, che stretti". Se per errore all'invito della donna rispondesse un uomo diverso da quello che lei aveva intenzione di invitare, ella "deve per honor suo ballare con esso".[93] Nel ballo del piantone, e in tutti i balli in generale, le braccia della donna non si devono muovere a caso nell'aria, ma ~~si~~ devono rimanere accostate lungo i fianchi con il palmo della mano rivolto verso il corpo, oppure appoggiate sulla collana, sui tagli della veste o sulla "zimarra" o sopravveste. Inoltre, se la dama sa che nel corso di una danza dovrà porgere la mano al cavaliere, provveda a togliersi i guanti per tempo e a riporli nel "manicone" della veste. Terminata la danza, la donna deve fare una riverenza all'uomo e farsi largo con grazia e per ritornare a sedersi sempre al proprio posto.

Molto importante è la fase di preparazione al ballo che si svolge tra le mura domestiche, prima di recarvisi: la donna deve controllare che tutti i capi di abbigliamento siano ben legati, perché non cadano in pubblico; la qual cosa provocherebbe la corsa degli uomini "a raccogliere le predette cose, che paiono proprio Storni, solo per favorire colei; et così vengono a dare incommodo". Come vedremo, nello *Specchio d'Amore* di Bartolomeo Gottifredi (1547), dialogo in cui una governante istruisce una fanciulla sulle astuzie della seduzione, la caduta del fazzoletto, provocata volontariamente, diventa un abile stratagemma per attirare l'attenzione dell'amato su una parte del corpo altrimenti nascosta.[94]

---

[93] Ivi, pp. 82-83 *passim*.

[94] "Potrai ancora, danzando seco, lasciarti cadere un guanto o il fazzoletto o simil cosa. Egli tosto si chinerà per porgeloti, e tu similmente allora ti chinerai, ed in tale atto ti potrà per aventura venir fatto che il suo viso col tuo toccherai; e, s'egli a sorte non si chinerà, o per non se ne avedere o per altro che ne sia cagione, tu, chinandoti, dàgli comodità di vedere le poppe; volgendoti in quel caso verso il lume e lasciandoti cadere il guanto in loco chiaro dirimpetto a lui." Dall'edizione moderna a cura di G. Zonta in: *Trattati d'amore del Cinquecento*, Laterza, Bari 1968, p. 277.

Le dame che non vengono invitate a ballare non devono mostrarsi malinconiche o tristi, ma "sforzino la natura loro" e "fingano di stare allegre più che ponno, col ragionare con l'altre Dame", mentre è dovere dei Cavalieri cercare di invitarle tutte. A questo proposito Caroso critica il sistema di inviti basato sul "rendere il ballo", ovvero lo scambio vicendevole di inviti tra un uomo e una donna, che vede dunque sulla scena del ballo sempre le stesse coppie e induce sospetti sull'onestà del rapporto che si instaura tra di loro. Propone invece che ognuno inviti ogni volta una persona diversa: in tal modo il piacere della danza sopravanza quello di un rapporto privilegiato e consente a tutti di partecipare. Le donne che non vogliono essere invitate a danzare devono indossare il mantello durante tutto il ballo, regola imposta alle vedove ogni volta che apparivano in pubblico. Viene da chiedersi se le donne che volontariamente si escludevano dalla pratica della danza, lo potessero decidere liberamente o ne fossero costrette a causa di una particolare condizione: l'età, lo stato civile, la salute, il lutto o la vedovanza.

Nella pratica però sembrerebbe che il sistema degli inviti finisse per favorire coloro tra le donne che sapevano meglio danzare o le più attraenti, se Caroso, nell'ultima parte del suo manuale, quella dedicata alla descrizione delle composizioni coreografiche, preciserà che "Volendo principiare questa Cascarda, il Cavaliere che starà a fare il ballo del fiore andarà ad invitare due dame, una per volta, ma però che quelle sappiano farla".[95]

Se dunque nel complesso il comportamento dell'uomo deve tenere sotto controllo in primo luogo igiene e aggressività, la donna deve prestare particolare attenzione agli atteggiamenti potenzialmente seduttivi di alcuni movimenti o gesti, alla visibilità di alcune parti del corpo, e, di conseguenza, all'abbigliamento. Come si evince dalla descrizione dei passi entrambi devono ballare con grazia nel pavoneggiarsi, nell'adornare i passi, nel muovere le spalle e le braccia nella gagliarda.

In *Le Grazie d'Amore*, rivolgendosi all'uomo, Negri descrive il portamento da tenere non soltanto al ballo ma anche nel camminare per la strada e nelle occupazioni di tutti i giorni. Indica il modo di levarsi il cappello e fare la riverenza in gesto di saluto e come "accomodare la cappa e la spada" mentre si balla. Le *Regole V* e *VI* riguardano il

---

[95] Fabrizio Caroso, *Nobiltà di Dame*, Muschio, Venezia 1600, p. 206. Per la descrizione del ballo del fiore vedi sopra.

cerimoniale che l'uomo deve seguire nell'invitare la donna a danzare, e nel riaccompagnarla al suo posto.

I precetti riservati alla donna ricalcano quelli già proposti da Caroso. Negri si sofferma in particolare a suggerire come muoversi con disinvoltura nonostante l'impedimento costituito dall'abito non solo negli spostamenti ordinari e nelle creanze, ma anche nell'atto stesso del danzare.

> ma dandoci bel garbo nel fare li cinque passi contrappassando, et le altre attioni, che sono dette, voltando hor'il fianco destro, et hor'il sinistro con una meza volta in capo de ballo farà le sue mutanze, o innanzi, o per fianco, come meglio le farà comodo; quando vorrà voltare in giro piglierà la volta larga per schivare di calpestare la coda della veste co' piedi, dando due volte l'una alla sinistra, e l'altra alla destra, a modo di due circoli, che si toccano insieme, con pavoneggiarsi, dandogli ogni gratia con la vita, e seguitando questo modo detto.[96]

Dopo una lunga serie di regole dedicate agli uomini e riguardanti l'esecuzione di una cinquantina di variazioni di gagliarda e di 15 tipi di salto, che richiedono una discreta abilità, la Regola LIIII ritorna alla donna con 4 proposte di mutanze semplificate, cui si aggiunge l'avvertenza, a mo' di annotazione, di "non far sentire il rumore delle pianelle, ne meno alzare gl'occhi alti nel ballare, ma con bel modo tenerli un poco bassi, et non fermi in un luogo e andare leggiadra e diritta sopra la vita, farà bella e gratiosa vista a gl'assistenti."[97]

Quel che emerge dal corpus di norme di comportamento e di controllo della gesualità codificato nei manuali di Caroso e Negri, rivela come il cerimoniale sociale del ballo fosse fortemente ritualizzato e codificato. I fondamenti comportamentali di tale normalizzazione sono da ricercare nella dialettica continua tra enfasi e dissimulazione che chi entrava nello spazio sociale del ballo era pronto ad accogliere e modulare, in base a codici di comportamento già elaborati altrove, ovvero nella trattatistica sull'educazione, sul corpo e sul comportamento.

---

[96] Cesare Negri, *Le gratie d'amore*, Pacifico Pontio e Giovanni Battista, Milano 1602, p. 45.

[97] Ivi, p. 100.

PRIMO INTERMEZZO

NOBILDONNE IN BALLO

> Mi raccorda aver una volta letto essere il ballo stato principalmente fatto in uso nelle Corti, poi che li Prencipi per allettar da varie parti del mondo popoli stranieri a frequentar le Corti loro procuravano di tenersi appresso molta copia di damigelle delle più belle e nobili, con le quali danzando gl'animi giovenili s'accendessero, et accesi non si allontanassero da esse Corti, acciò in tal modo le facessero più famose, et in maggior preggio.[1]

Questo passo, tratto da un testo di condanna della danza di ambito controriformista, scritto in un periodo in cui le corti ormai avevano cessato di essere centri propulsori culturali e politici, chiarisce la funzione della danza presso le corti e indica in essa un "fine lodevole", l'unico concesso e che si sottrae al pesante giudizio morale, perché attuato da persone, in un luogo e con effetti convenienti. Le damigelle danzanti erano - lecitamente - considerate come uno specchietto per le allodole con la funzione in verità di attirare giovani uomini, cui era affidato il più onorevole compito di aumentarne valore e fama.

---

[1] *Discorso contra il Carnevale. Dove si tratta delle maschere, et balli et si dimostra, come per interesse di Religione, et beneficio delle Città et privato de' Cittadini, si dovrebbe in tutto estirpare al commune uso de' Cristiani*, In Venezia, ad istanza di Iseppo Marcello, 1607. Edito in Ferdinando Taviani (a cura di), *La commedia dell'arte e la società Barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1969, p. 76.

L'etica cortese dalla tradizione medievale in poi attribuisce alla presenza femminile nel corso delle cerimonie pubbliche un intenso valore simbolico misurato sui parametri della bellezza e della ricchezza e correlato all'ostentazione della magnificenza e alla retorica del potere, oltre che all'etica dell'ospitalità. Cortei, danze o semplicemente assemblee femminili, spesso molto nutrite, accolgono visitatori di rango stranieri e non, aprono i balli, oltre a creare il contesto per esibizioni di piccoli gruppi di nobildonne.

La danza aulica femminile è qui studiata seguendo le testimonianze relative a un gruppo di donne che animarono le corti dell'Italia centro settentrionale tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, attraverso le cronache e la corrispondenza, compresa qualche lettera di loro mano. Le donne qui evocate, legate da vincoli di parentela, o di amicizia, pur vivendo in luoghi diversi della penisola, in qualche modo vanno a costituire una corte trasversale delle donne. Alcune di loro sono le referenti principali dei più importanti maestri di danza dell'epoca, tra cui gli autori dei manuali di cui si è trattato nel capitolo precedente. Verranno quindi chiariti anche alcuni passaggi del processo di trasmissione e delle modalità di apprendimento della pratica coreutica in questo particolare contesto. Le descrizioni provengono prevalentemente dallo sguardo maschile, fatta eccezione per alcune lettere di donne che, quando ne guardano altre danzare, le descrivono attraverso lo spettro di concezioni di decoro, di bellezza, di ordine e di status dello sguardo maschile: la donna guarda il proprio corpo in movimento in quanto guardato dall'uomo, si concepisce come oggetto della visione.

Non ho voluto costruire un discorso cronologico per una o ognuna di loro, ma ho cercato piuttosto di aggregare i documenti per quadri tematici, procedura che a mio avviso consente di rispettare le cautele metodologiche dovute a questo tipo di fonti,[2] offrendo allo stesso tempo un affresco a largo raggio che tiene conto sia delle esperienze

---

[2] "Il racconto 'oggettivo' che interseca materiali diversi per ottenere notizie e dati, fa uso di teleologie che selezionano in relazione a criteri di importanza o pregiudizi di pertinenza; quello 'soggettivo', che segue personaggi e situazioni, deve fare i conti con le parzialità di informazione e di valutazione, al limite spesso dell'ovvio e dell'inutile." Fabrizio Cruciani, *Le feste per Isabella d'Este Gonzaga a Roma nel 1514-15*, in *La fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Colloque International, Université de Provence, Aix en Provence 1987, p. 51.

singole sia del contesto di riferimento.

Nei festeggiamenti di grande impatto pubblico che si devono a una volontà propagandistica del potere per tutto il secolo XV si deve pensare a una sorta di "corte allargata" in cui la continuità tra corte e spazio urbano, in termini sia architettonici sia sociali, è ancora molto fluida. La presenza di un gran numero di donne in abiti preziosi e sfarzosi nel corso delle celebrazioni private o pubbliche della corte è riportata minuziosamente dalle cronache, spesso definendole "feste da donne". I documenti rilevano regolarmente la presenza femminile, valutandone la quantità (80, 100, a volte 150 o 200) e giudicandone - quasi sempre senza descriverla - la ricchezza dell'abbigliamento.[3] L'abbondanza e l'eleganza delle donne era segno della prosperità e magnificenza della corte. Al contrario, le cronache sottolineano la scarsità di donne alle feste sotto tono, come è il caso di Ferrara nel 1483, anno in cui lo stato estense era attraversato da eserciti nemici e afflitto da carestia e pestilenza: il cronista non manca di sottolineare che per il martedì grasso "se ballò in Castello insino ad hore 5 de nocte in maschara, con poche done."[4]

Come erano composti questi gruppi di donne?

Nel maggio 1452 l'imperatore Federico II passa per Ferrara al ritorno da Roma. Un anonimo cronista in quella occasione riferisce che nella sala grande della corte di Borso d'Este, dopo la cena "quasi tute le done di Ferrara vestite dignamente furno per ballare dove con dicto Imperatore, Re, Duca, balorno a piacere di tutti loro, cum

---

[3] Una lettera di Galeazzo Maria Sforza riferisce che in onore del suo matrimonio a Firenze erano presenti al Mercato Nuovo "circa centocinquanta donne tute azoiate et ornatissimamente vestite", Lettera del 30 aprile 1549 pubblicata in: Rachele Magnani, *Relazioni private fra la corte sforzesca di Milano e casa Medici 1450-1500*, Milano 1910, doc. 28. Durante una festa che ebbe luogo nella Sala della Balla del Castello Sforzesco a Milano nel 1491 è documentata la presenza di "duecento damiselle dignissimamente ornate, oltre le cortesane", Lettera di Giacomo Trotti al Duca di Ferrara del 24 gennaio 1491, in Alessandro Pontremoli e Patrizia La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Vita e Pensiero, Milano 1987, pp. 235-6.

[4] Bernardino Zambotti, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, a cura di Giuseppe Pardi, Zanichelli, Bologna 1934-7, p. 134

grandissima letizia".[5] Per un'occasione così importante la corte ferrarese sembra puntare sulla quantità, senza particolari distinzioni sociali. In altri casi la scelta sembra essere basata su criteri estetici, come nel caso in cui il 4 giugno 1473, in occasione dell'entrata in Ferrara di Eleonora d'Aragona "dappoi desinare se fece gran festa da ballare, e fugi tute le belle done da Ferrara".[6]

Quando nel febbraio 1488 una delegazione di urbinati si reca a Mantova a prelevare Elisabetta Gonzaga per portarla in sposa al proprio duca Guidobaldo di Montefeltro, sulla via del ritorno verso Urbino il corteo fa una sosta a Ferrara dove vengono organizzate feste in suo onore. Durante la festa del 3 febbraio

> se comenzò a ballare in sala grande, a son de trombe e de pifare con maschare: e suxo uno tribuanale eminentissimo sedeva la spoxa con la illustrissima duchessa nostra, con soe donzelle e zintildone forastiere e terrere, da uno di lati sedevano le latre done e donzelle.[7]

Qui sembrano essere presenti vari gruppi distinti, ordinati nello spazio della festa secondo l'appartenenza sociale: la sposa e la duchessa, le damigelle di corte, le gentildonne forestiere e provenienti dal contado[8] e un gruppo di altre donne e donzelle

---

[5] *Diario Ferrarese dall'anno 1409 fino al 1502*, a cura di G. Pardi, in L. Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, tomo XXIV, Milano 1738, col. 199.

[6] Ibidem.

[7] Bernardino Zambotti, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, cit., p. 193.

[8] Durante un viaggio da Mantova a Urbino, in cui Isabella d'Este si reca a far visita alla cognata Elisabetta Gonzaga ad Urbino, si ferma a Ravenna dove: "venne gentildonne assai de la terra et se balò et stetesi in apiaceri assai." Lettera del 27 dicembre 1509, cit. in Alessandro Luzio - Rodolfo Renier, *Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Roma 1983, p. 193.

non meglio identificato.[9]

Alcune testimonianze fanno pensare a un "reclutamento" di "comparse femminili" al di fuori della corte, tra le donne della città tra le quali venivano scelte le più nobili e le più belle, rivestite e agghindate a cura della corte per l'occasione qualora ve ne fosse la necessità. Erano presenti donne di varia estrazione, prevalentemente giovani, ma chi di loro ballava? Solo in alcuni casi è specificata necessità che siano abili nel ballo.

Il 27 di gennaio del 1510 il duca Ercole d'Este invita nella sala grande di corte

> 166 zovene da marito et donne maritate zovene di Ferrara apte a balare (...) fece dexinare tutte quelle done honoratamente et anche la sua signoria, suso dicta sala, coram populo, in meggio al tribunale, desinorno. Et desinato che se have, el dicto signore smontò et andò una volta per la sala, poi balo cum la dona de Sigismondo di Bonlei, fiola che fu de messer Pellegrino di Pasino cavaliero, coram populo, et cum sua signoria balò lo illustrissimo messer Sigismondo, messer Rainaldo e messer Alberto da Este, suoi fratelli, messer Theophilo Calcagnino, suo compagno, magnifico Borso da Correggio, messer Bonifacio Bivilacqua, messer Claveglia, messer Franceesco da Ortona etr altri di primi gentilhomini suoi, a suon de trombe.[10]

Chi era la moglie di Sigismondo Bonlei, figlia Pellegrino di Pasino, unica nominata tra tutte le 166 donne invitate alla festa, per avere il diritto di aprire le danze con il duca? Perché proprio lei? Non vi erano altre donne di rango a corte in quel periodo, o quella sera? Il fatto che la giovane sposa - gli inviti per quella sera erano

---

[9] Quando, dopo la caduta di Cesare Borgia, Guidobaldo da Montefeltro rientra ad Urbino, lo attende l'esultanza della città: "Hogi sono venute quasi tutte le donne et le più nobile et le più belle, cum uno tamburo inanti a visitare sua Ex. E poi partendosi sono tornate ballando sempre e cusì hanno circato tutta la città e poi nel mercatale a suono de tamburo a la svizara hanno finito la festa." Lettera del 29 agosto 1503 di Polidoro da Fossombrone a Isabella d'Este, in Alessandro Luzio - Rodolfo Renier, *Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Roma 1983, p. 148.

[10] *Diario ferrarese. Dall'anno 1409 fino al 1502*, in L. Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, tomo XXIV, Milano 1738, col. 244-245.

destinati unicamente a giovani nubili o giovani maritate - scelta come partner dal duca non sia passata all'onore delle cronache per altri motivi, suggerisce che probabilmente era particolarmente "atta a ballare". Il cronista nomina poi un gruppo di gentiluomini, i più vicini al duca, ma dalle sue parole non si evince se essi danzarono da soli, in gruppo maschile o con partners femminili che non vengono nominate.

Sempre nella sala grande della corte di Ferrara illuminata a giorno da gran quantità di candelabri, il 2 marzo dello stesso anno si tiene un'altra festa per organizzare la quale si rende necessario il lavoro degli scalchi - sorta di maestri di cerimonia - ordinari del duca, cui se ne aggiungono altri dieci. La festa vede la presenza di "160 done da ballare", cui nella stessa sala venne offerto un pranzo allestito su 21 tavole. I signori di casa Este erano vestiti in maschera. Ma soprattutto è interessante l'informazione che accanto alla sala grande vi era una saletta "dove se riposavano le done", in cui per tre volte vennero cambiati i candelabri, segno che la festa si protrasse a lungo.[11]

Nel corso dell'anno le occasioni ordinarie in cui viene organizzato un ballo a corte coincidono con l'apertura o chiusura del carnevale;[12] quelle straordinarie sono motivate dall'entrata o dal passaggio in città di personaggi illustri, dalla celebrazioni di matrimoni e altri eventi importanti nella vita della famiglia dei signori. Le feste a volte si svolgono nelle residenze della corte e coinvolgono soltanto coloro che gravitano intorno a essa,

---

[11] Ibidem.

[12] Durante le feste di Carnevale a Ferrara nel febbraio 1477: "A dì 18 de marti, lo ultimo dì de carnevale. La excellentia del duca nostro fece invitare molte zintildonne a la Corte a ballare in sala grande, e cusì de ballò tuto quello dì in maschara, e lo duca ballo anchora lui in maschara insino ad octo hore de nocte, presente la duchessa nostra e soe donzelle." (Bernardino Zambotti, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, p. 31); l'anno successivo, il 3 febbraio "Se ballò in sala grande del duca nostro tut'hozi, dove ge hera la illustrissima Madona con le soe donzelle e l'altre zintildonne de questa citade. E sonava le trombe e lo duca nostro ballava come li altri, mascherato, e dette cena a le donne splendidissima in sala. E dopo cena se ballò insino ad hore sei." (Ivi, p. 44); "Per la chiusura del carnevale del 1480 "Adi 15, il marti, che fu l'ultimo de carnevale. Tute le zintildonne e citadine de questa citade forono invitate da parte de lo illustrissimo duca nostro a venire a fare compagnia a la duchessa nostra in sala grande a ballare. E cusì veneno e se ballò insino ad hora de cena, dove cenono tute in sala, e poi se ballò insino a nove hore de nocte." (Ivi, p. 72).

uomini e donne, mascherati e no,[13] ma altre feste danzanti vengono allestite presso le case dei nobili cittadini, che accolgono tra gli invitati anche la famiglia dei signori della città. I resoconti di tali eventi riguardanti la città di Ferrara, non mancano di sottolineare la presenza alle feste private organizzate da funzionari e consiglieri di corte o comunque da gentiluomini molto vicini ad essa, delle gentildonne di casa Este, accompagnate dai figli, maschi e femmine, e dalle damigelle.[14]

Ma non sono solo i gentiluomini in vista a organizzare feste private. A Ferrara nel

---

[13] "A dì, de marti, l'ultimo de carnevale. Lo illustrissimo duca nostro fece balare con maschare in sala grande insino ad hore se de nocte, per recreatione de la duchessa e de le soe donzelle e de tuta la Corte, secondo hè uxanza fare ogni anno in tal zorno. E sempre ballono mascharati con piacere", ivi, p. 100-101.

[14] "Eodom millesimo, da principio de Zenaro per tuto dui giorni de Marzo durò il carnevale et se andò in mascara per la citade de Ferrara et burgi cum grande triunpho et feste. Et ge andete il prefacto duca con tuta la Casa da Este", *Diario ferrarese. Dall'anno 1409 fino al 1502*, cit., col. 245-6. Ciò si verifica anche nel febbraio 1479, per le feste di carnevale date in onore di Giovanni Bentivoglio, che vi si recava per definire i dettagli per il matrimonio del figlio Annibale con la figlia naturale del duca Ercole, Lucrezia: "A dì 7, la domenica, Messer Zoanne de Romie, cavaliero e consiliario ducale, fece fare una bella festa in caxa soa, dove ge hera la illustrissima duchessa nostra madonna Heleonora con li fioli e le fiole e donzelle e molte zintildonne, dove si ballò in maschara insino ad hore 5. Dove dicte done e lo illustrissimo duca nostro e messer Zoanne Bentivoglio con la Cha' da Este cenorno in gran magnificentia", e, due giorni dopo "A dì 9, il marti. El magnifico cavalero messer Jacomo de' Trotti fece fare una beletissima festa e ballare in caxa soa con maschare, e dette cena al duca nostro e a messer Zoanne Bentivoglio e a la duchessa e a soi fioli e fiole e a tuta la Cha' da Este, a molte zintildonne per honorare epso messer Zoanne e la compagnia soa." Infine "A dì 11, la zobia. El magnifico potente cavalero e conte messser Ambroxio di Contrarii, consiliario ducale, fece ballare tutto questo dì e dette cena al duca nostro e a messer Zoanne Bentivolgio e a tuta la Cha' da Este e madama duchessa e più zintildonne e a soe donzelle. E questo per honorare epso messer Zoanne per il parentado ha contratto con Cha Da Este." Bernardino Zambotti, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, cit., p. 60. Qualche anno più tardi: "A dì 4, la domenega de Carnevale. Messer Jacomo Trotto, consiliario ducale e zudexe di XII Savii, hozi fece ballare a son de trombe in caxa soa, dove ge hera la duchessa nostra con soe donzelle e molte zentildone e lo duca nostro e lo signore Zoanne Francesco, zenero del duca, li quali ballono tuti in maschara insino ad hore 5 de nocte e cenono in caxa de epso messer Jacomo con grande piacere", ivi, p. 86.

1486 i fanciulli di casa Este sono chiamati a essere spettatori – e partecipi? - di un ballo organizzato dagli studenti di giurisprudenza nel giardino del palazzo di Schifanoia, con banchetto a loro spese in cui "detteno dexenare a li fioli maschi e femene de lo ilustrissimo duca nostro".[15] Erano presenti Isabella che aveva quasi 12 anni, Beatrice di 11, Alfonso di 10, Ferrante di 8, Ippolito di 7 e Sigismondo di 6.[16]

In occasione di feste ufficiali che prevedano la partecipazione di molte persone, l'organizzazione di corte si preoccupa della loro disposizione nelle sale del ballo, che spesso tiene conto del genere e del rango. Solitamente si sceglie la sala più grande della residenza, come accade a Urbino il 16 febbraio 1488: il "corpo de la sala rimane netto per ballare", gli uomini stanno da un lato su praticabili a gradinate ("baltresche con li scalini"), mentre dall'altro lato vengono disposte le panche per le donne e allestito un palchetto dove "stanno li piffari et donne che non intervengono in ballo".[17] Chi sono le donne che non ballano, per le quali è previsto un luogo specifico? Non ballano perché decidono di non farlo o perché è loro impedito da una particolare condizione di salute, di rango o di stato civile?

La danza non è consentita in periodo di lutto. Isabella d'Este nel carnevale del

---

[15] Ivi, cit., p. 172.

[16] Questo secondo il Pardi, curatore del *Diario* di Zambotti, che non nomina Lucrezia, figlia naturale del Duca, forse perché in quanto figlia naturale non godeva pari diritti di fronte alla comunità cittadina?

[17] "Da man dritta ne l'intrata è la credenza da capo con li arzenti suoi solamente che non sonno pocho a numero. Da l'altro è il tribunale ornato di veluto cremesi et certe peze de panno d'oro. Da un canto de la sala, da li capitelli de la volta fino a le banche sono tirate peze de veluto cremexi e versi intorno, et cono compartite in quadri con colonne de legno depinte, et da questo lato stanno le donne. Da l'altro sono baltresche con li scalini, dove stanno li homeni a vedere, da le quale fin a li capitelli sono pur peze de veluto verde et alexandrino, tirato fra le colone como è da l'altro lato. El corpo de la sala rimane netto per ballare. Dal capo de la credenza è fatto un pozzo dove stanno li piffari et donne che non intervengono in ballo, et da li capitelli poi sino a la volta sono certe feste antiche. Li candeleri per le torze sono congegnati in quelle baltresche in forma de corni de divicia molto gentilmente. El resto de l'ornato non lo so scrivere", Lettera di Benedetto Capilupi da Urbino del 16 febbraio 1488 al marchese Francesco Gonzaga, in: Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, *Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, A. Forni, Bologna 1976, p. 18.

1494 piange la morte della madre, Eleonora d'Aragona: "venuti a marmirolo a far il carnevallo qua, cum alcune zentildonne, pigliando piacere de andare a caza al falcone, dopo che non si balla. Il dì del carnevale se farà poi una bella rappresentazione"[18]. Ciò significa che non si consideravano in contraddizione con il lutto la caccia e le rappresentazioni, ma la danza sì. Si soprassiede agli obblighi del lutto in casi di forza maggiore, come accade, sempre dopo la morte di Eleonora, alla figlia Beatrice, costretta a rompere il lutto e a ballare per Luigi D'Orleans nel luglio 1494, illustre ospite della casa Sforza la cui visita rivestiva un forte valore politico: "La duchessa dice che quando el Ducha di Orliens venne, bisognò che la si mutasse de colore, ballasse e fusse basata dal Duca, qual volle basare tutte le damiselle et donne de conto."[19]

Nell'allestimento urbinate del 1488 sopra descritto è previsto lo spazio per il ballo, mentre spesso si dovevano spostare i tavoli o riallestire la sala per ballare. In alcuni casi il pubblico nella sala era talmente folto che vi era chi doveva far spazio. E' quello che accade durante le feste napoletane del 1473 per le nozze di Eleonora d'Aragona e Ercole d'Este, secondo la descrizione riferita in una lettera del 21 maggio dal ferrarese Nicolò de' Contrari, quando tutti hanno preso posto sulle tribune la musica incomincia, ma il ballo non può avere luogo fino a che i due sovrintendenti della festa, su ordine del duca, non fanno largo.[20]

In altri casi le donne della famiglia signorile stanno sulle gradinate insieme agli

---

[18] Lettera di Isabella d'Este a Elisabetta Gonzaga da Marmirolo, del 7 febbraio 1494, in: Alessandro D'Ancona, *Il teatro mantovano nel secolo XVI*, Loescher, Torino 1891, II vol., p. 16.

[19] Lettera di Benedetto Capilupi a Isabella d'Este, 23 luglio 1494, in: Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, Tip. Bortolotti, Milano 1890, p. 392.

[20] "Assetati tuti in tribunali se incomincià a sonare lo pifaro et alhora il Ducha de Calabria et el principe de Salerno et certi altri Baroni facto fare largo le persone per li soprastanti de la festa che erano el conte de Fundi et el conte de Mattoloni incominzorno a ballare et ballato che hebbe il Ducha de Calabria cun madama vostra consorte vestita de una veste de panno d'oro caudata fuorsi octo braccia a lhor guixa et li altri baroni depuoi fornito el ballo et mutata Madama de veste se vene ad sposalicium." Clelia Falletti, *Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473)*, in *Spettacoli conviviali dall'antichità alle corti del '400*, in Atti del VII Convegno di Studio, Viterbo 27-30 maggio 1982, Viterbo, 1983, n. 8, p. 274-275.

uomini e separate dal resto del più generico pubblico femminile.[21] Il 17 ottobre 1476 per onorare l'ingresso a Ferrara di Beatrice d'Aragona, sorella di Eleonora, che sta andando in sposa al re d'Ungheria, per "comandamento del duca nostro sono congregate tute le zentildonne e donzelle da maritare fiole de bon citadini in sala grande dapo' dexenare dove ge hera la Regina e la duchessa nostra con le matrone, assetate de cho' de la sala adornata como de sopra, et se ballà a diversi modi insino ad hore 23".[22] Tre giorni dopo, il 20 ottobre, si tiene un'altre festa per Beatrice "dove veneno tute le zintildonne de la citade, e il duca nostro ballo ancor lui con la Rezina in signo de caritade".[23]

A Forlì nel 1460 in occasione delle feste per la nascita del figlio maschio della casa degli Ordelafi si tiene una festa "con molte donne de citadini e populare (...) e sempre era in ballo 200 donne polide con altritanti homini al dançare". In questo caso la popolazione cittadina viene accolta senza differenziazioni. E' forse per questo che il signore della città "sempre intorno atendendo e guardando a scivar ogne atto dexonesto, perche la brigada era molto grande; e sempre era la piaça piena d'altre persone a reposo vedere."[24]

E' interessante osservare quello che accade negli stessi anni e in occasioni analoghe nelle città prive di corte. Riguardo Venezia, Marino Sanudo annota regolarmente la presenza di cospicui gruppi di donne alle feste cittadine specificando nella maggior parte dei casi anche il numero e lasciando intendere che la buona riuscita della festa da ballo dipendesse dalla quantità di donne presenti. Con il passare degli anni (i diari si riferiscono al periodo compreso tra 1496 e 1533) il numero di donne presenti registrato

---

[21] "Tute le zentildone e donzelle de questa citade veneno in sala grande per comandamento de duca nostro [...] se ballò a son de trombe da hore 16 insino ad hore 22, a diversi balli, stagando li dicti segnori suxo uno tribunale constructo de chò dicta sala a vedere con la predicta duchessa nostra e altre zintildonne", Bernardino Zambotti, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, cit., p. 92. Si riferisce a una festa a Ferrara nel palazzo degli Este del primo maggio del 1481.

[22] Ivi, cit., p. 23.

[23] Ivi, p. 23-4.

[24] Giovanni di Pedrino, *Cronica del suo tempo*, a cura di G. Borghezio e M. Vattasso, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1929, vol. I, p. 476

è sempre minore. Sebbene non vi siano altri elementi per argomentarne la motivazione, l'ipotesi è che ciò dipenda dalle crescenti restrizioni morali in materia.[25] Spesso le donne danzavano sole, anche se, in tali casi, non è chiara la loro provenienza sociale. In più di un luogo, soprattutto in riferimento alle feste organizzate dalle compagnie della calza, si parla di puttane o meretrici.[26]

Nelle cerimonie ufficiali la ritualizzazione dell'ordine del ballo è concepita e costruita in modo da rispecchiare le gerarchie interne alla corte. Alla festa tenutasi nella Sala della balla a Milano il 24 gennaio 1491:

> la prima danza fece questa Illustrissima Duchessa de Milano cum una sua donzella; la seconda fece le due vostre illustrissime figliole; la terza fece la Illustrissima Madonna Anna cum la Illustrissima Madonna Biancha, sua sorella. Dapoi se ballette de grado in grado in maschera.[27]

Qui le dame sembrerebbero ballare in coppia, donne con donne e in ordine di rango: dapprima Beatrice con una damigella, poi le sue sorelle, Lucrezia e Isabella, poi Anna Sforza con Bianca Sforza e poi "de grado in grado" e per molto tempo visto che "eragli CC° damiselle dignissimamente ornate, oltra le cortesane",[28] dove le cortigiane

---

[25] Il Codice Cicogna, che riporta i passi dei *Diari* di Sanudo riguardanti gli spettacoli, è stato pubblicato in Alessadro Pontremoli e Patrizia La Rocca, *La danza a Venezia nel Rinascimento*, Neri Pozza, Vicenza 1993.

[26] "Noto in questi giorni fo pur fato in Veniexia che parve carlevar videlicet molti stravestidi maxime con femene et in più luoghi la sera si ballava in diverse contrade et fino in la caxa de il duca di Ferrara olim qual horra e di la Signoria nostra e si affitta per le raxon vecchie fu fato questi zorni feste con pive et femene varie", Marino Sanudo, *Diarii*, Codice Cicogna, vol. IX, p. 407, 12 febbraio 1510; "Noto in questo carneval non si pol far maschare ma faze caze per campi et comedie di zentilhomeni e altri in caxe, dove intravien putane solamente ben vestite e stanno a balar etc. cosa per opinion mia vergognosa, e questa ben istituita repubblica", ivi, vol. 26, p. 457, 26 febbraio 1517; "fu fato un festin con putane sontuose cercha 15, le qual balono e cenono li con virtuosi", ivi, vol. 35, p. 258.

[27] Lettera di Giacomo Trotti al duca di Ferrara del 24 gennaio 1491, citato in Alessandro Pontremoli e Patrizia La Rocca, Il ballare lombardo, cit., p. 236.

[28] Ibidem.

sono le componenti della famiglia ducale.

Qualche settimana più tardi, e precisamente il 13 febbraio 1491 in una festa che si tiene a Ferrara per accogliere Anna Sforza che andrà in sposa a Alfonso d'Este:

> se incomentiò a ballare, et così ballato che hebeno un pezo, el signore marchese de Mantua con la sposa, don Alphonso con la marchesana, et altri soj fratelli, poi epsa madonna Anna con la prefata marchesana facendo alcune bassedanze.[29]

Dunque danzano Francesco Gonzaga con Anna Sforza, poi Alfonso con Isabella e i suoi fratelli poi Anna Sforza con Isabella. Purtroppo coloro che descrivono lo svolgersi degli eventi, difficilmente forniscono i nomi delle danze che venivano eseguite. Si può supporre che ogni coppia eseguisse uno dei balli o basse danze d'invenzione del tipo di quelle raccolte nei manuali della tradizione di Domenico. Dunque, almeno in apertura, l'avvicendarsi dei danzatori sulla scena è rigidamente preordinato dall'etichetta di corte. In seguito, l'arena si apre a una più ampia partecipazione e si mette in atto il sistema degli inviti.

Nei festeggiamenti per le nozze di Rodolfo Gonzaga e Antonia Malatesta che si svolsero a Ferrara nel 1481 si usò lo stratagemma della maschera per ovviare al fatto che "queste dame de Ferrara [...] no levano a ballar se no chi gli piace" con il risultato che molti non "stravestiti se partivano mal contenti".[30] Se questo comportamento delle dame ferraresi viene notato in modo particolare, significa probabilmente che le consuetudini nel "levare" ovvero la ritualizzazione degli inviti, cambiasse da corte a corte. Una testimonianza più tarda, riguardante tale procedura a Roma è fornita da una lettera di un funzionario di casa Gonzaga, omomimo del Marchese, Francesco Gonzaga, che nel 1525 accompagnò Isabella d'Este nella città papale, dove, nel corso del soggiorno,

---

[29] Lettera di Hermes Visconti e di Giovan Francesco Sanseverino a Ludovico il Moro da Ferrara il 14 febbraio 1491, in Pietro Ghinzoni, *Nozze e commedie alla corte di Ferrara nel febbraio 1491*, "Archivio Storico Lombardo", XI, 1884, p. 751-753.

[30] Lettera di Guido da Bagno al marchese di Mantova da Ferrara del 24 gennaio 1481, Archivio Gonzaga, busta 1229, E - XXXI - 3, corrispondenza estera.

entrambi presenziarono alle nozze di una nipote del cardinale Cesarino presso il palazzo del prelato:

> Al balar mo' si serva questo ordine: bisogna che quelli che voleno balare vada da una vechia che è deputata a dimandar le giovene et che li dica: io voria balar con la tale, dimandatila per parte mia. Se li piace balar con quel giovane e l'è fatto l'acordo; se non, se n'ha patientia, et in questo modo se dansa a Roma.[31]

A Roma sono gli uomini a invitare le giovani donne, con l'intermediazione di una donna anziana. Nei primi anni del secolo XVI, come si è già visto nel primo capitolo, va diffondendosi il ballo della torcia o del cappello, che ha una struttura di inviti affidata principalmente alla donna: "il ballo da la torza la signora [Lucrezia Borgia] ballò con D. Ferando e poi tolse D. Julio. L'ultimo fui il S. Don Alfonso", ovvero il marito.[32]

Anche se i manuali di danza non prevedono forme di danza per sole donne, altri ordini di fonti ne attestano l'occorrenza in occasioni pubbliche e private. Le cronache riferiscono di cortei, di basse danze e di esibizioni solistiche di nobildonne, ma raramente si soffermano a descrivere particolari dell'esecuzione. Le esibizioni di danza femminili offerte dalle gentildonne di corte nel corso di questo tipo di feste sono lodate dalle fonti cronachistiche, ma non è detto che ai toni altisonanti delle lodi corrispondessero reali capacità esecutive. Non a caso le donne più lodate come danzatrici erano le protagoniste di quella particolare festa (ad esempio la sposa in occasione del suo matrimonio) o le più in vista nel contesto culturale e politico. La costruzione a posteriori che certa storiografia ha delineato di donne di corte in quanto

---

[31] Lettera di Francesco Gonzaga del 22 gennaio 1526 all'Abbate Gonzaga, citata in Alessandro Luzio, *Isabella d'Este e il sacco di Roma*, "Archivio Storico Lombardo", serie IV, vol. X (1908), p. 367.

[32] Lettera del Prete da Correggio a Isabella d'Este del 12 ottobre 1501, da Ferrara, in Alessandro Luzio, *Isabella d'Este e i Borgia*, "Archivio Storico Lombardo", fasc. 3. e 4., 1914, fasc. 1 e 2, 1915, p. 697.

provette ballerine non risulta sempre credibile.[33]

Durante la famosa festa del Paradiso offerta da Ludovico il Moro il 13 gennaio 1490 per il matrimonio del figlio Gian Galeazzo la sposa stessa, Isabella D'Aragona "andò nel mezo de la sala, dinanti al tribunale, dove venne tre sue chamerere, et ballò due danze; et retornò al luocho suo".[34] In questo caso come in altri riferiti dalle cronache la danza è al contempo il prestesto e la forma dell'esposizione rituale della sposa prima del matrimonio, così come accade fuori dalla corte, nei contesti tradizionali rurali e urbani. Quando accade che i promessi sposi provengano da due città diverse – come è spesso il caso delle donne di cui stiamo parlando - durante le celebrazioni nuziali, che si svolgono nella patria del marito, la sposa esegue i balli della patria di provenienza, ma anche quelli della patria di accoglienza. Questo è probabilmente il motivo per cui i maestri di danza si spostano da una città all'altra proprio in corrispondenza cronologica con i matrimoni, al fine di integrare le conoscenze coreutiche dell'uno o dell'altro coniuge in vista dei festeggiamenti ufficiali.

I matrimoni tra coniugi di diversa provenienza nazionale o regionale consentono la circolazione delle forme e degli stili coreutici, oltre che delle mode vestimentarie e dei costumi. Ad esempio, Margherita di Baviera, dopo essersi trasferita a Mantova per aver sposato Federico Gonzaga nel 1463, parte a far visita al fratello portando con sé musicisti, cantanti e "balarini forzati a la taliana, et tutij ben in ordine e ben vestitij".[35]

Il 17 ottobre 1476 entra a Ferrara Beatrice d'Aragona, sorella di Eleonora, in viaggio verso l'Ungheria, dove andrà in sposa al re. Per renderle l'accoglienza dovuta il

---

[33] L'articolo di Eileen Southern *A prima ballerina of the fifteenth century* (in Anne Dhu Shapiro (a cura di), *Music and context: Essays for John M. Ward*, Cambridege, Mass., 1885, pp. 183-197) si riferisce a Ippolita Sforza, mettendo insieme le poche notizie che abbiano a che fare con la danza e che la riguardano e costruendole attraverso congetture non sempre convincenti una carriera di ballerina.

[34] Guido Lopez, *Festa di nozze per Ludovico il Moro, nelle testimonianze di Tristano Calco, Giacomo Trotti ed altri*, De Carlo, Milano 1976, p. 85. Vedi anche E. Solmi, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione (13 gennaio 1490)*, "Archivio Storico Lombardo", ser. 4, vol. 1 (1904), p. 83 e 86.

[35] Andrea Schivenoglia, *Cronaca di Mantova dal 1445 al 1484*, trascritta ed annotata da Carlo D'Arco, Mantova, Edizioni "Baldus", 1976, p. 24.

Duca chiama a raccolta:

> tute le sentildonne e donzelle da maritare fiole de bon citadini in sala grande dapo' dexenare, dove ge hera la Regina e la duchessa nostra con le matrone, assetate de cho' de la sala adornata como de sopra, et se ballà a diversi modi insino ad hore 23. Et lo duca volse che le donzelle andasseno a domandare li Ongari se volevano ballare: li quali ballorno secondo la uxanza soa a son de trombe. Et anche ballo la Regina, suo fratello, la duchessa il duca e altri zintilhomini per compagnia de li forestieri.[36]

Più spesso e più regolarmente rispetto ai grandi festeggiamenti ordinari e straordinari, intrattenimenti danzanti di più raccolte dimensioni si svolgono nelle camere private dei componenti la corte, alternati alla musica, alla conversazione e ai giochi.[37] Tale consuetudine si afferma sempre più nel corso del Cinquecento, anche in relazione all'evoluzione architettonica del palazzo di corte, che dilata gli spazi privati della famiglia del principe. Capilupi, fedele portavoce del Marchese di Mantova presso la corte di Urbino, riferisce un episodio avvenuto nel corso delle feste di matrimonio tra Guidobaldo di Montefeltro ed Elisabetta Gonzaga.

---

[36] Bernardino Zambotti, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, cit., p. 23.

[37] Per una descrizione letteraria e idealizzata di una tale consuetudine vedi il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (Libro I, LVI): "Disse allora el Calmeta: «Signori, poiché l'ora è tarda, acciò che Messer Federico non abbia escusazion alcuna di non dire ciò ch'el sa, credo che sia buono differire el resto del ragionamento a dimani; e questo poco tempo che ci avanza se dispensi in qualche altro piacere senza ambizione.» Così confirmando ognuno impose la signora Duchessa a madonna Margherita Gonzaga et a madonna Gostanza Fregosa che danzassero: le quali presosi per mano et al suono del Barletta, avendo fatte due basse, ballorno una regoarze con estrema grazia e piacere singularissimo di chi le vidde. Doppoi, perché era gran pezzo di notte, la signora Duchessa si levò in piedi, e così ognuno riverentemente presa licenzia, se ne andarono a dormire".

> La domenica si doveva fare el pasto, ma per non essere venuti anche li cariazi nostri, che non si potea mutare de panni, fu diferito a lunedì et se ballò solamente nel saloto. [38]

Non erano giunti in tempo da Mantova i carri che trasportavano i sontuosi abiti di Elisabetta e delle sue damigelle. Il "saloto" faceva parte dell'appartamento privato di Elisabetta Gonzaga, ma, giunti i bauli con il cambio degli abiti, "el marte non si fece altro che balare" nella sala grande.[39] Ciò significa che per i balli negli appartamenti privati, che non richiedevano la pompa della sala grande e delle grandi occasioni era concesso un abbigliamento più sobrio. Nel 1481 Chiara Gonzaga si trattiene per un periodo a Ferrara con Eleonora d'Aragona. Le due donne conversano e danzano in un'atmosfera di domestica intimità femminile:

> La zornata de heri si fice che la Ill.ma madona duchessa doppoi disenare vene ala camera de la Ill.ma madona Clara, dove stetero arazonare fin ale XX hore, doppoi la menoe ala camera de la musica, e mostrogli diversi intrumenti da sonare, poi se ne andorno di compagnia ala camera de la p.fata madona dove fecero alchuni balletti tanto che vene hora di la cena.[40]

E qualche giorno dopo:

---

[38] Lettera di Capilupi alla corte di Mantova del 16 febbraio 1488 edita in: Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, *Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, A. Forni, Bologna, 1976 (ristampa), p. 18.

[39] *Ibidem.*

[40] Lettera di Francesco Secco al marchese di Mantova da Ferrara del 4 maggio 1481, Archivio Gonzaga, busta 1229 - E- XXXI-3, corrispondenza estera.

madona Clara andaseno ala camera de la Ill.ma madona duchessa, e stato li un pezo arasonare: mandorno per li piffari, quali venero cum li fiauti, e balorno un gran pezo, per modo che forno gionti la sera in palazzo[41]

Queste riunioni diventano anche l'occasione per travestimenti e messe in scena estemporanei. L'ambasciatore estense Giacomo Trotti riferisce al duca di Ferrara degli svaghi privati di Ludovico il Moro presso la corte di Milano. Tra le altre cose racconta che

> balandosse la sera in le stantie della Illustrissima Madama Bona, contigue a quelle dela prefata sua consorte, per darli piacere li andava e stava sino ad viiij hore de nocte, domesticamente tra li suoi, vestendose lei in maschera ala spagnola cum qualche veruna dele sue donzelle, cum li pugnaliti et quelle de Madama Bona.[42]

Quando nel 1480 Francesco Gonzaga si reca per la prima volta a far visita alla promessa sposa Isabella a Ferrara lei ha sei anni e lui 14. Insieme trascorrono il tempo a corte dedicandosi a passatempi infantili, tra cui il gioco, la musica e la danza.[43] Giovanni Romeo, uno dei consiglieri privati del padre di Isabella, il duca Ercole, si reca

---

[41] Lettera di Francesco Secco al marchese di Mantova da Ferrara dell'11 maggio 1481, Archivio Gonzaga, busta 1229 - E- XXXI-3, corrispondenza estera.

[42] Lettera di Giacomo Trotti al Duca di Ferrara del 24 gennaio 1491, in Alessandro Pontremoli e Patrizia La Rocca, Il ballare lombardo, cit., pp. 238.

nelle camere della Duchessa dove i due fanciulli si trovano, accompagnato da una nana e alcuni strumenti musicali "et havendo cu Lui piva e piffari, furono fatti molti balli". Dopo i balli i fanciulli si uniscono in cerchio dandosi la mano, accompagnandosi con canti e gesti. Finito il gioco le fanciulle e le donne eseguono il ballo della fava. Questo ballo, di cui non si hanno altre attestazioni, è probabilmente da mettere in relazione con l'uso di fave bianche e nere nelle procedure di elezione nei contesti politico-amministrativi. In tal caso si tratterebbe ancora dell'uso di un oggetto – come il fiore, la mestola, il cappello – per rendere esplicita la scelta (l'elezione) del partner e per regolare il sistema degli inviti.

L'iniziazione alla danza è frammista al gioco e avviene all'ombra del femminile, nelle camere private delle nobildonne, per fanciulli e fanciulle. E' un funzionario di corte a fornire l'accompagnamento musicale e dopo i balli i fanciulli si prendono per mano per fare un gioco in cerchio accompagnato da canti e gesti ("zentili motivi e atti", è forse una *ronde chantée*?), sotto gli occhi delle donne, che successivamente si uniscono a loro nel "ballo della fava", eseguita da fanciulle e adulte intercalate. Questi intrattenimenti privati di donne e bambini, legati alla quotidianità e al passatempo, cui solo raramente partecipavano anche gli uomini, impegnati in altre occupazioni, sono luoghi in cui la trasmissione delle forme coreutiche da generazione a generazione si compiono attraverso la pratica comune e la commistione con il gioco. In questo caso non c'è bisogno di un maestro, ma la trasmissione del sapere si attua da generazione a generazione, secondo un procedimento proprio alle culture tradizionali.

I maestri probabilmente intervenivano soltanto in occasioni particolari, per la

---

[43] "sopragionse d. Zoahnne romeo et una nanetta, per visitar Madonna: et havendo cu Lui piva e piffari, furono fatti molti balli: partito esso d. Zohanne Lo Ill. d. franc.o stando la brigata sopra di se incominciò un gioco cum alcuni putti, a darsi suso la mano, e zugoli anchor Li ill.mi d. Isabella, e don Zohanne e sempre in presentia de la prefata ill.ma Madamma: et invero ne pigliarono tanto piacere e diletto, e alcuni zentili motivi, e atti se usavano insieme, Li tre Ill.mi S. compito questo gioco, se li adiunsi quello de la fava cioè donne e femine tramezate" Lettera di Bernardino Putelleri al marchese di Mantova da Figarolo del 26 giugno 1480, Archivio Gonzaga, busta 1229, E - XXXI - 3, corrispondenza estera. Riguardo la nanetta vedi: Alessandro Luzio - Rodolfo Renier, *Buffoni, nani e schiavi dei Gonzaga ai tempi di Isabella d'Este*, "Nuova Antologia", terza serie, voll. XXXIV-V, pp. 637-638.

preparazione di feste e celebrazioni. La testimonianza che riferisce di Isabella che nel 1481 a Ferrara danza con Giovanni Ambrosio (nome da convertito di Guglielmo Ebreo) è stata erroneamente interpretata come la descrizione di una lezione di danza. In realtà si tratta di una esibizione durante i festeggiamenti per le nozze di Rodolfo Gonzaga e Antonia Malatesta:

> La Ill.ma Ma.na Isabella per due volte ballò anchor lei cum quello Ambroso, quale fu zudeo et sta col Ill.mo Duca de Urbino, che è suo maestro di ballare, et alcuno altro non ballava cum tanta maniera et aptitudine assai più che non si convene ala etade sua.[44]

L'annotazione riguardante l'età, ambigua nell'esposizione, è stata variamente attribuita dagli interpreti a Isabella - troppo giovane, avendo sette anni - e al maestro - troppo vecchio, circa sessanta. A mio avviso l'ambiguità rimane insoluta, perché se da un lato secondo le concezioni riguardo danza ed età riterrei più plausibile l'eccezionalità del danzare in vecchiaia che nell'infanzia, dall'altro, il contesto e destinatario della missiva, il duca di Mantova, farebbero piuttosto pensare ad una esaltazione delle doti eccezionali della giovanissima promessa sposa.

Accadeva spesso che nel corso delle feste il maestro di danza si esibisse in compagnia di una fanciulla, che nelle descrizioni a volte, come nel caso di Isabella o di Beatrice d'Aragona,[45] ha un nome e un rango, ma a volte non è identificabile come

---

[44] Lettera di Guido da Bagno al marchese di Mantova da Ferrara del 24 gennaio 1481, Archivio Gonzaga, busta 1229, E - XXXI - 3, corrispondenza estera.

[45] In una festa a Napoli, a Castel Capuano cui partecipano molte donne "tutte ballavano bene ma l'honore fu dato a Madonna Beatrice figlia regale et cum ley balava il nostro Johambrosio che fu Judeo quale secondo ho inteso è stato Magistro suo", Archivio di Stato di Milano, Sforzesco, Potenze estere, Napoli 215. La lettera è riportata in: E. Motta, *Musici alla corte degli Sforza*, "Archivio Storico Lombardo", ser. 2, vol. 4, Anno 14 (1887), pp. 61-62, ma stando a Padovan è dispersa (*La danza nelle corti italiane del XV secolo: arte figurativa e fonti storiche*, in Patrizia Castelli, Maurizio Mingardi, Maurizio Padovan (a cura di), *Mesura et arte del danzare: Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del 15. Secolo*, Coptip, Modena 1987, p. 80, n. 17).

giovane nobildonna. Ad esempio durante una delle feste allestite il 29 gennaio 1487 per il matrimonio di Lucrezia Este e Annibale Bentivoglio a Bologna nel 1487 è attestata l'esibizione di una bambina, non diversamente identificata, proveniente dalla toscana, che si esibisce accanto a un maestro[46]

> subito incominciò a sonare uno tamburino et zufoli che era dolce armonia sentire, al quale sono una florentina fanculeta de anni sei cum uno homo incominciò a dancare cum tanta legiadria et dextreca et acti et salti col suono misurati, che è cosa incredibile a chi non l'avesse veduta.[47]

Un'altra ragazzina toscana (la stessa, che girava da una corte all'altra?) si esibì nel 1491 per le nozze di Angela Sforza ed Ercole d'Este a Milano

> Tusca puella, magistro comiata; quae, salto flexunque corporis multifariam rotata, omnes humanae agilitatis venustatique numeros non modo referre decenter, sed supergredi etiam admirantibus via est.[48]

I fanciulli di corte, comunque, venivano iniziati molto presto alla pratica della danza, anche se non troppo presto! Sono evidentemente usati in tono metaforico e ironico i due nomi di ballo menzionati dal cortigiano Teofilo Colenucci che scrive a Francesco Gonzaga:

> Sto qui in ocio e solo un ristoro trovo in tanti affanni cioè la vostra figliola illustrissima che è tanto piacevole e grata a ogni homo ch'io li divento pazzo

---

[46] Il maestro viene identificato in Lorenzo Lavagnolo da Alessandro Pontremoli e Patrizia La Rocca, *Il ballare lombardo*, cit., p. 66.

[47] Giovanni Sabatino degli Arienti, *Himeneo*, citato in Giovanni Zannoni, *Una rappresentazione allegorica in Bologna*, "Rendiconti della Real Accademia dei Lincei", ser. 4, vol. 7, Fasc. 11, anno 288 (1891), (pp. 414-27), p. 422-23.

[48] Tristano Calco, *Nuptiae Mediolanesium et Estensium* Principum, citato in Alessandro Pontremoli e Patrizia La Rocca, *Il ballare lombardo*, cit., p. 66.

drieto. La vedo tre o quattro volte al di, advisandosi che io gli ho insegnato ballare la mazzacrocca e il mattarello, onde la speranza che ella riuscirà una bona e valente balerina.[49]

Si riferisce alla piccola Eleonora, figlia di Francesco Gonzaga e di Isabella d'Este, nata nel luglio 1494, che all'epoca aveva poco più di sette mesi. Con tutta probabilità Colenuccio semplicemente la cullava animatamente, dato che la mazzacrocca e il mattarello sono balli di origine popolare, movimentati e che richiedono una certa agilità.[50]

E' forse la stessa Eleonora il 26 marzo 1500 all'età di sei anni a scrivere al Cavaliere Enea Furlano Gonzaga, che probabilmente si occupava del guardaroba di corte, per chiedere vestiti nuovi per un giovane danzatore, che la accompagna nelle danze:

Ruomolo Francisco regazo neapolitano che balla cum mi, non fosse regazo del Ill.mo S.re mio patre sono certa che ad Complacentia mia voi si cumo quello che desiderati farmi cosa grata, lo facesti vestire come sono sta vestiti li altri: Per le che mi pare cum questa mia pregarvi, atento che e ragazo del p.to Ill.mo mio patre et che balla meco voglialo farlo vestire cumo li altri, che lo havero per singulare apiacere da voi. Pregandovi anchor che non vi smenticate raccomandarmi assai ala ex. del p.to s. basandoli mille volte la mano in mio nome.[51]

Ruomolo Francisco evidentemente non faceva parte del gruppo ufficiale dei paggi

---

[49] Lettera di Teofilo Colenucci a Francesco Gonzaga del 16 luglio 1494, in: Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga*, Forni, Bologna 1976, p. 75.

[50] Su matterello e mazzacrocca vedi: Federica Calvino Prina, *"Dammene un poco di quella mazzacrocca"*, "Choreola", anno III, n. 10, autunno - inverno 1993, pp. 2-14.

[51] Lettera di Eleonora Gonzaga a Enea Furlano Gonzaga del 26 marzo 1500, Archivio Gonzaga, busta 2115, F - II - 6, f. 238.

del Duca e dunque il suo abbigliamento non era a a carico della corte e conforme a quello dei suoi compagni. Difficile sapere se Eleonora di riferisca alla foggia o alla decenza degli abiti, ovvero se era vestito alla napoletana o in modo non conveniente. L'espressione "che balla cum mi", potrebbe indicare che vi erano coppie fisse nelle classi di danza, negli intrattenimenti privati o nelle celebrazioni pubbliche. E' abbastanza singolare infine – sempre che l'Eleonora che firma la lettra sia veramente la figlia di Isabella, come io penso – che una fanciulla di così tenera età prenda la parola riguardo l'abbigliamento del personale di corte.

Aveva la stessa età, sei anni, Anna d'Este, figlia di Ercole II d'Este quando "ballò di sorte più balli alla gagliarda con infinito piacere della Ill.ma signora Pescara [Vittoria Colonna], del S.or Duca et di tutti, che ogni uno fece ferma risolutione che se la natura humana volesse lei stessa in persona ballar quel ballo non potrebbe balarlo né più a tempo né con maggior gratia."[52]

Ci sono giunte testimonianze di vari maestri impegnati presso le corti italiane per insegnare a ballare alle fanciulle e alle donne. Giovanni Martino, attivo alla corte di Napoli verso il 1470, è maestro di Beatrice ed Eleonora d'Aragona e forse accompagna quest'ultima a Ferrara, quando va in sposa Ercole Este nel 1473.[53] Il 16 maggio, il corteo trionfale composto da più di 500 persone, partito un mese prima andare a prelevare la sposa a Ferrara entra in Napoli, dove per l'occasione si organizzano grandiose feste. Eleonora e Beatrice avevano goduto tra 1465 e 1467 anche dell'insegnamento di "balare lombardo" di Guglielmo Ebreo, che in una lettera del 15 luglio 1466 a Bianca Maria Visconti scrive:

> yo sto cum la maystà de Re perché ipso mandò ala Sig.ria messere Alesandro che yo duvesse venire ad imparare madona Lionora sua figlia e ancho madona Biatrice alo ballare lombardo li quali yo lo facto maestre che la Maestà del Re

---

[52] Lettera del Cardinale di Ravenna al Cardinale Ercole Gonzaga da Ferrara del 22 febbraio 1538, pubblicata in Alessandro Luzio, *Vittoria Colonna*, "Rivista Sorica Mantovana", vol. I (1885), p. 32, n.2.

[53] Alessandro Pontremoli e Patrizia La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Vita e Pensiero, Milano 1987, n. 286, p. 69, p. 76 lettera n. 11.

non ave altro piacere de non vederle ballare (...) yo credeva de venire in persona a parlare cum Ill.ma Sig.ria Vostra, ma la maestà de re et madonna Lionora non me anno voluto dare may licencia.[54]

Si ha notizia anche di un Filippo Busso da Biandrate, che scrive da Pisa a Lorenzo de' Medici offrendo le proprie prestazioni professionali e in particolare proponendo di insegnare "signorili, belli et dignissimi balli et basse danze" portati dalla Lombardia a Lorenzo "a Zuliano vostro fratello et ale vostre sorelle, aciò possiate aquistare honore et fama sopra dicta festa". Si riferisce probabilmente al matrimonio con Clarice Orsini, programmato per il maggio successivo e propone di recarsi a tal scopo a Firenze otto o dieci giorni prima della festa.[55] Non ci è dato di sapere se il Magnifico desse seguito all'offerta di Filippo. Si sa tuttavia che Clarice si dedica ad apprendere la pratica della danza a Roma, come Filippo Tornabuoni riferisce a Lorenzo de' Medici:

E' non manca giorno che non sia a vedere la vostra madonna Clarice, che mi fa impazare che' ogni giorno me ne pare meglio lei bella e piena di tutti i buoni chostumi, e à uno sprito mirabile. E sono circa viii giorni che l'à comincato a imparare a balare, e ogni giorno à imparato un ballo, che non li è prima mostro che l'à inparato.[56]

---

[54] Alessandro Pontremoli e Patrizia La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Vita e Pensiero, Milano 1987, p. 53, che in nota (n. 128) si sofferma sui problemi di datazione della lettera.

[55] Lettera di Filippo Busso da Biandrate a Lorenzo de' Medici da Pisa del 10 aprile 1469, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo avanti il Principato, F. XXI, n. 90, pubblicata da Timothy McGee, *Dancing masters at the Medici court in the 15th century*, "Studi Musicali", XVII (1988), p. 221.

[56] Archivio di Stato di Firenze, Mediceo avanti il Principato, Filza XXII, N. 153, pubblicata in Timothy McGee, *Dancing masters at the Medici court in the 15th century*, "Studi Musicali", XVII (1988), p. 219.

Le nozze si sarebbero svolte nel 1469, quindi Clarice con tutta probabilità si stava preparando per esibirsi nel corso delle celebrazioni nuziali.

Sembrerebbe che in molti casi le trattative per l'ingaggio di un maestro presso una corte e lo scambio dei maestri tra una corte e l'altra fossero svolte prevalentemente dalle donne, che a volte si occupavano anche di tirarli fuori dai guai o di garantire abbigliamento conveniente, sussistenza, favori per loro personalmente o per le loro famiglie, anche post mortem. Un esempio di un tale comportamento si può trovare in una lettera del 1505 in cui Isabella d'Este intercede presso il marito Francesco Gonzaga in favore del patrigno della sua damigella "Isabella ballerina", che a quelle date doveva essere poco più che una bambina.

> Ill.mo s.re mio Le morto adesso un notaro de la statera patre del marito de la matre de la Isabella Ballarina mia donzella. El filiolo suo che si nomina Francisco Dandino presente exhibitore, qual fui qui tanto chel patre è stato infirmo ha sufficientissimamente e cum bona satisfactione de li rectori del arte de la lana facto lofficio desydera subintrarli, et obtenerlo da la Ex. v. et cussi la alligato supplicatione a questo effecto se ne vene a lei lo che secundo me e refferto. Io ho per homo da bene et che per esser lui marito de la moglie che fu del q. Lorentio ballarino, scio che li emulmenti de questo officio cederanno pure a qualche utile e nutrimento de li innumerabili filioli chel poveretto lassio, qualli sono presso la matre. Ho tuolto raccomandarlo a la Ex. v. et cossi la prego che per amore mio la si degni di exaudirlo, che ne sentiro singul.mo piacere da lei ne la cui bona gratia mi racc.do sempre.[57]

Da questa lettera veniamo a sapere che Isabella Lavagnola, damigella dell'omonima marchesana di Mantova, nota per la sua bellezza è la figlia di Lorenzo

---

[57] Archivio Gonzaga, F. II. 6 2116, Lettere originali dei Gonzaga: 28 luglio 1505, Isabella a Francesco da Mantova.

Lavagnolo, maestro di danza morto lasciando oltre a lei "innumerabili filioli". [58]

Le testimonianze riguardanti l'attività svolta dal maestro di danza Lorenzo Lavagnolo coprono un arco cronologico compreso tra 1479 e 1488 e uno spazio geografico che comprende Mantova, Urbino, Ferrara, Bologna e Milano - città legate tra da reticoli famigliari disegnati attraverso i matrimoni. Delle tre figlie di casa Este, cresciute a Ferrara, Beatrice si trasferisce a Milano, Isabella a Mantova, Lucrezia a Bologna, mentre Elisabetta Gonzaga, sorella di Francesco Gonzaga, nata nel 1471 da Federigo Gonzaga e Margherita di Baviera, va in sposa a Guidobaldo da Montefeltro a Urbino. Il fulcro dell'attività del Lavagnolo sembrerebbe essere casa Gonzaga, tanto che i suoi periodi di permanenza fuori Mantova sembrano essere legati a occasioni specifiche e a un tempo determinato.

La prima testimonianza risale al 24 novembre 1479, quando la marchesa di Mantova Barbara di Brandeburgo raccomanda Lavagnolo alla Duchessa di Milano, Bona di Savoia:

> el quale è stato qui in casa cum lo Ill. Marchese e (...) ill. marchesana miei fioli (...) chel sia maestro sopra ogni altro , per quanto sia il iudicio mio, se alcun ne ho, in questo mesterio del danzare (...) acconciarse cum quella [Bona] se del servir suo o del mestiero che sa fare ha bixogno per se o per li Ill.mi suoi fioli.[59]

L'anno successivo il Lavagnolo insegna danza alle fanciulle di casa Este, pur restando al servizio di casa Gonzaga. Isabella scrivendo al promesso sposo Francesco il

---

[58] Il nome della damigella Isabella, che ricorre in molti luoghi della corrispondenza Gonzaga di quegli anni, è citato dal Cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena in una lettera del 3 maggio 1516 in cui le dichiara il proprio amore: "Isabella mia chara, chara, chara, te baso con tucta l'anima mia ma sin de qua et prego che ti ricordi di me come merita il grandissimo amore che ti portao". Anche Mario Equicola, precettore e consigliere letterario di Isabella d'Este, ne era innamorato.

[59] Milano, Archivio di Stato, Potenze Estere, Mantova, 24 novembre 1479, Barbara Gonzaga a Bona di Savoia. Cfr. Emilio Motta, *Musici alla Corte degli Sforza: ricerche e documenti milanesi*, Milano 1887, p. 64.

27 febbraio 1480 lo nomina come "familiare" dei Gonzaga e ha per lui calorose parole di lode:

> Cum quanto amore et diligentia se sia portato cum mi Lorenzo Lavagnolo familiare de V.S. in dimostrarmi de le virtù del suo danzare, nol poteria descrivere a quella, ma l'opera che rimane presso di me et queste altre mie sorelle ne rendono qualche testimonianza.[60]

Non si sa se Lavagnolo si recò effettivamente a Milano, come la lettera di Barbara a Bona sembrerebbe indicare. Due lettere del 1480 da Mantova a Milano lo riguardano. Nella prima il Marchese Federico Gonzaga chiede alla Duchessa di Milano di poter trattenere ancora qualche giorno presso di sè il Lavagnolo, della cui pratica ha bisogno perché sta organizzando il matrimonio della figlia Chiara con Gilberto di Montpensier, cui probabilmente servivano lezioni in preparazione ai festeggiamenti nuziali.[61] Due settimane dopo Federico Gonzaga si scusa per il ritardo con cui rimanda il Lavagnolo a Milano.[62] Se Federico lo nomina come "famiglio" della Duchessa di Milano, è verisimile che il Lavagnolo sia stato per un periodo al servizio della nobildonna.

La sua presenza è segnalata ancora una volta a Mantova nel 1483, nel corso di una

---

[60] Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, *Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, A. Forni, Bologna 1976, nota 2, p. 41.

[61] Isabella d'Este il 27 febbraio 1480 scrive al promesso sposo Francesco: "Cum quanto amore et diligentia se sia portato cum mi Lorenzo Lavagnolo familiare de V.S. in dimostrarmi de le virtù del suo danzare, nol poteria descrivere a quella, ma l'opera che rimane presso di me et queste altre mie sorelle ne rendono qualche testimonianza". Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 2897, F. II. 9, copialettere ordinari, misti, in parte riportata da Emilio Motta, *Musici alla Corte degli Sforza: ricerche e documenti milanesi*, Milano 1887, p. 64.

[62] "heri ad hora del disnare zonse qua il M.co Lorenzo di Medici et a la venuta sua mi fece intendere per Lorenzo balarino, che volea visitar le Ill.me D.ne mie (...). Le quali si li veneno contra fin fora de l'usso de la sua camera et lo conduseno dentro et lo fecero seder in mezo et stato cusì per un poco, et p.to Lo, gli disse che V. Ex. Havea una bella richezza de fioli et poi se tolse licentia", da Emilio Motta, *Musici alla Corte degli Sforza: ricerche e documenti milanesi*, Milano 1887, nota 2, p. 64.

visita resa ai Gonzaga da Lorenzo de' Medici,[63] mentre nel 1485 il suo nome compare in un registro delle spese della corte di Ferrara come "ballarino per le Ill.me fiolle".[64]

Nel 1486 è Giovanni Bentivoglio da Bologna a richiedere a Francesco Gonzaga il Lavagnolo, che avrebbe dovuto occuparsi della festa per le nozze tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este, figlia naturale di Ercole e sorellastra di Isabella.[65] Infine nel 1488 in una lettera al fratello Francesco Elisabetta Gonzaga, da Urbino chiede di poter trattenere presso di sé ancora per qualche tempo il Lavagnolo, affinché il marito Guidobaldo da Montefeltro e Madama Agnesina possano finire di imparare alcuni balli.[66] Nella stessa lettera Elisabetta intercede accoratamente in favore di Lavagnolo,

---

[63] Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, *Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, A. Forni, Bologna 1976, nota 1, p. 6.

[64] "manifatture date per fare una festa composta per Laurenzio Lavagnolo ballarino per le Ill.me fiolle del prefato un S.V.", Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, *Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Forni, Bologna 1976, nota 2, p. 41.

[65] "Per un altra mi littera ho pregato la ex.tia v. che havendo nui che grande bisogno de Lorenzo suo balarino, me ne voglia compiacere epr queste mie nozze, et mandarmelo incontinenti, et perché o haveria pir caro de haverlo qui al presente prego tecum la Ill.ma s. v. che melo voglia mandare al più presto suia possibile perché lo retenamo in apiacer [lacuna] cha epsa al quale sempre me offerisco e racomando, aspectando da lei optima resposta". Lettera di Giovanni Bentivoglio a Francesco Gonzaga da Bologna del 4 dicembre 1486, Archivio Gonzaga, busta 1143, E. - XXX. - 3, corrispondenza estera.

[66] "aciò che lo ill.mo S. mio et M.a Agnesina posano fornire de imparare alcuni balli, et in questo mezo prego la S.V. tengi Lorenzo per quello buono servitore che gli è stato continuamente", Lettera di Elisabetta Gonzaga al fratello Francesco da Urbino del 9 aprile 1488, Archivio Gonzaga, busta 1066, E - XXVI - 2a, corrispondenza estera.

difendendolo da accuse – probabilmete di maldicenza - che non ci è dato di conoscere.[67] Il successivo 29 aprile Guidobaldo manda una lettera a Francesco in cui loda il maestro di danza[68] ed Elisabetta, con un'altra missiva, concede a Lavagnolo di tornare a Mantova:

> Ho dato licentia [al Lavagnolo] de ritornare a casa, facendomi tanta instancia per venire a servire la ill.ma M.na nostra sorella [Maddalena] e per rispetto de sua mogliera. L'è vero che me rincresce se parti perché lo ill.mo S. mio et io lo vedemo tanto voluntieri quanto dire se possa [...] et ha fato gran honore a la S.V.[69]

Oltre ai maestri di danza fino ad ora incontrati, vi erano probabilmente anche figure più poliedriche di intrattenitori, dotati nell'arte della danza e che all'occasione la insegnavano, come "Ricardeto galante bufone", i cui servizi Isabella chiede in prestito al fratello Cardinale Ippolito: "Se la signoria non me serve de Rizardetto per qualche dì,

---

[67] "Lorenzo non disse mai qui cosa che fusse contra l'onore de la S.V. et in questo me debe dare più fede a me la S.V. che a li tristi, perché volio sia certa che quando l'avese dito alcuna parola cativa, non lo voria scusare, ma io stessa l'averia mandato ligato a la S.V, e gli seria la magiore inimica che havesse, perché niuna cosa se poteria dire contra de lei che non fuse contra de mi propria, et seria venuto in cattivo loco a fare simile officio, perché non è persona al mondo che ami più la S.V. che facia io [...] che la s.v. sapia che le parole de Lorenzo [...] furono de natura che spero faro io havere a la s.v", *ibidem*.

[68] "Per altra mia scripsia la ex. V. quanti mi era caro che sua bona gratia Laurenzio Lavagnolo stesse per qualche tempo qui, dipoi la venuta della Ill.ma M.na duchessa mii consorti e v.ra sorella: e essendo lui stato qui con grandissimo piacere e saisfazione de la p.ta M.na e mio che lo amo grandemente: e lo rimando la al servizio de la Ex. V. lo racomando a quilla quanto qui fui possibile reputando ad mio singulare apiacere ogni beneficio che quella collocaria in lui", Lettera di Guidobaldo da Montefeltro a Francesco Gonzaga da Gubbio del 29 aprile 1488, Archivio Gonzaga, busta 1066, E-XXVI - 2a, corrispondenza estera.

[69] Lettera citata in Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, *Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, A. Forni, Bologna 1976, nota 1, p. 43. Luzio e Renier si domandano se la "mogliera" qui citata sia la Isabella Ballarina, che invece, come confermato dalla succitata lettera inedita, era la figlia di Lavagnolo.

dubito che rimanerò vergognata in queste feste per haverne scordato tutti i balli francesi, tanto tempo è che non li ho exercitati."[70] I rapporti tra Isabella e Rizardetto sono testimoniati da una lettera che il buffone le invia nel 1503, informandola a proposito del suo soggiorno a Ferrara, presso il fratello Ippolito e la sorella Lucrezia: "tutti quanti stiamo benne, danzamo, cantamo, balamo, sonnamo ogni dì.[71]

Le donne di corte sono fruitrici dello spettacolo di artisti di strada che si esibiscono estemporaneamente e inaspettatamente fuori dalla corte:

> sonno forse duoi mesi che uno vechietto si trova in questa Terra quale ballando e saltando canta certi zeri de piva: et gli accosta voluntieri alle carrete di queste n.re gentildonne: in modo che como lo sentino cantare, e ballare, fanno affirmare la Carretta: et li staranno una hora grossa ad vederlo danzar, e cantar: et da esse si non partira. Se loro li impiranno il pugno di dinari. Lo Ill. mo s.re v.ro p.re ne piha anche gran spasso max su l'hora del disnar, e cena: et gli da la spesa: e mezo ducato almeno: non havendo lui altra obbligatione che di portarsi al p.to s. v.ro p.re dicta hora.[72]

Era premura della corte occuparsi della ritualizzazione del matrimonio delle damigelle e garantire dunque il passaggio dal nubilato a corte alla nuova casa. Al corteo nuziale per accompagnarle alla casa dello sposo partecipavano le donne di rango della corte. Ad esempio a Ferrara verso la fine del 1479 si tennero festeggiamenti nuziali per tre damigelle di Eleonora d'Aragona. Tra di loro una giovane napoletana che probabilmente aveva seguito la duchessa fino a Ferrara, e che va in sposa a un giureconsulto ferrarese presso la cui dimora "se ballò e cenò tuta la Corte de Madama

---

[70] Lettera citata in Carlo Modena, *"Poesia per musica da guardare". Egloghe estensi* (1503-1508), Tesi di Dottorato in Discipline dello Spettacolo, Università degli Studi di Bologna, V ciclo, p. 22, n. 25.

[71] Alessandro Luzio, *Isabella d'Este e i Borgia*, Cogliati, Milano 1916, p. 115, n. 2.

[72] Lettera di Amico Maria della Torre a Federico Gonzaga, 11 dicembre 1515, Archivio Gonzaga, busta 2491, F - II - 8, Lettere ai Gonzaga da Mantova e paesi dello stato.

insieme con la soa signoria".[73]

Nel 1487, sempre a Ferrara:

> Lo illustrissimo Signore nostro e lo marchexe di Mantoa con molti signori e zintilhomini a cavalo acompagnono la sopradicta madona Hippolita di Contrarii a caxa del magnifico cavalero messer Julio Tasson suo marito, a cavalo, vestita da spoxa con le trombe, in la caxa e palazo ge ha donato lo illustrissimo duca nostro, fornito, da San Francesco aprovo de messer Tito Strozzi, dove fu facte hozi le noze splendide con feste e bali e mascare insino a mezanocte.[74]

I rapporti tra il Duca di Mantova, Francesco Gonzaga, e la nuova coppia, cui il Duca già aveva dimostrato molta benevolenza donando loro "la caxa e palazo" dovettero rimanere molto stretti se, il 7 gennaio 1490 è il duca stesso a pagare le spese di una festa che si svolge proprio a casa di Tassoni "dove ge intervene la illustrissima Madama nostra con soe donzelle e altre zintildone, e se ballò con maschara a son di trombe e pifari, e ghe cenò tuta la Cha' d Este, e ballono da hore 22 insino a hore 7 de nocte".[75]

Dato che nel corso delle feste ufficiali spesso le damigelle accompagnavano nella

---

[73] Bernardino Zambotti, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, cit., p. 69. E ancora, qualche giorno dopo: "A dì 2, li marti. Una donzella de la duchessa nostra fu acompagnata da la soa signoria a cavalo con trombe insieme con tuta la Corte a caxa di Hieronymo da Trevixo suo marito, dove se ballò e cenò la illustrissima duchessa con le soe done e messer Sigismondo e messer Raynaldo da Este; et cusì lo dì seguente ne acompagnò una altra a caxa de suo marito, zoè a caxa de Francesco Cathanio, dove se ceno e se ballò con triuimpho", ivi, p. 70. E nel 1481: "lo duca nostro con la sua consorte e con li altri segnori e donzelle, accompagnono madona Verde Da l'Assassino, donzella de la duchessa nostra, a casa Sforza Pendalgia, a marito, la quale lui ha tolta per molgiere; dove cenò la illustrissima duchessa nostra con la soa Corte, fazendo feste e balli come hè usanza", ivi, p. 98.

[74] Ivi, p. 178.

[75] Ivi, p. 212.

danza le nobildonne, [76] si può pensare che ricevessero lo stesso tipo di educazione coreutica, apprendendo basse danze e balli d'invenzione, alla lombarda e stranieri e che di conseguenza damigelle e nobildonne si divertissero poi a danzare insieme anche in occasioni di intrattenimento privato. Nel settembre 1494 Beatrice d'Este, recatasi ad Asti ad accogliere Carlo VIII che discendeva verso Roma, viene da costui invitata a ballare. In una lettera inviata alla duchessa di Borbone da un anonimo francese che era al seguito del re, è messa in risalto l'abilità di Beatrice e delle sue damigelle nell'adeguarsi a danzare secondo l'uso di Francia: "el la fit danser à la mode de France avec plusieurs de ses femmes; et vous assure, madame, qu'elle dansoit bien à la mode de France, veu qu'elle disoit qu'elle ny avoit jamais dansé."[77] Nelle parole di Beatrice: "Volse vedere balare de le done mie et poi me, et se ne prese singulare ricreatione".[78]

Anche se Antonio Cornazano, autore di un manuale di danza dedicato a Ippolita Sforza, umanista e uomo di lettere piacentino, impegnato in politica e diplomazia presso la corte degli Sforza, scrisse nel suo *Libro dell'arte del ballare* che la bassa danza deve essere praticata soltanto da "nobildonne, non plebee", sappiamo però che le giovani nobili amavano danzare con fanciulle di rango meno elevato.

In una lettera del 1509 Tolomeo Spagnoli, un cortigiano dei Gonzaga, dà notizie al Duca Francesco riguardo alla moglie Isabella d'Este, che sta trascorrendo l'estate insieme alla figlia nella villa in campagna a Cavriana:

---

[76] "si ballò per spatio de due hore et la sposa dansò cum una sua donzella alcune basse francese molto galantemente", Lettera di Isabella d'Este a Francesco Gonzaga del 7 febbraio 1502, da Ferrara, in Luzio, *Isabella d'Este e i Borgia*, p. 545, n. 1. Il *Diario* di Zambotti (cit., p. 324) riferisce: "Qual madama sposa danzoe molte danze al sonno de li soi tamburini a la romanescha e spagnola".

[77] Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, *Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Roma 1983. Come suggerisce Diana Cruickshank ("In due alla fila" – "e la donna vadia innanzi", in Maurizio Padovan (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secol*, Atti del convegno internazionale di studi Pesaro 16/18 luglio 1987, Pacini, Pisa 1990, pp. 119-126) in un caso come questo danzare alla moda di Francia significherebbe danzare in uno schema processionale in cui le coppie si seguono.

> Di Madama se intende che la sta bene e che heri si fece una festa a Capriana, ove Donna Leonora cum le donzelle et villane mischiate fecero un gran ballare.[79]

Donna Leonora, la stessa che all'età di sei mesi ballava il mattarello e la mezzacrocca con Colenucci e che a 6 anni chiedeva abiti nuovi per il suo compagno di ballo napoletano, ora ha 15 anni, ed evidentemente sa come danzare con le "villane". C'è da chiedersi tuttavia se potesse valere anche il contrario, ovvero se le villane sapessero ballare la nobile bassa danza

In una lettera del 1524 in cui vengono riferite notizie a corte sulla vita quotidiana così come si svolgeva presso la riserva di caccia dei Gonzaga, vicino a Mantova, troviamo la descrizione di un'attribuzione di premi (che consistevano in pezze di tessuti, elementi vestimentari o accessori) dopo una gara di ballo nella quale, tra i membri della corte, a una contadina proveniente da un villaggio vicino fu assegnato un premio in quanto si era dimostrata la "più galiarda e bella ballarina". Probabilmente la separazione tra la cultura di danza alta e bassa non era poi così chiaramente definita e rigida come ce la descrivono o la teorizzano i maestri di danza.

> Bella festa facessimo il giorno di S. Jao a Marmirolo, La Maria hebbe vinti brazza di raso e la più docta ballarina, La Filenia putana di Antio mora di m.ma hebbe vinti brazza di sarza verde e ballarina rispectata e amor di Antio, una contadina di s. Zenascho hebbe il vaslesio e la più galiarda e bella ballarina; un altra hebbe le pantophole un altra il spechio. Li abrazatori

---

[78] Lettera di Beatrice d'Este del 12 settembre 1494 a Isabella, in: Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, Tip. Bortolotti, Milano 1890, p. 393-4.

[79] Lettera di Tolomeo Spagnoli a Francesco Gonzaga del 15 giugno 1509, in Alessandro Pontremoli e Patrizia La Rocca, Il ballare lombardo, cit., p. 150 e Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, *Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, A. Forni, Bologna 1976, p. 187.

da la volta hebbero il damasco d'uno Zupon. Il Fratino [o Fiatino] e fatante balarino hebbe il panno de le calze e così si finitte.[80]

Nei primo decenni del secolo XV nel mantovano questo tipo di competizioni coreutiche soveva essere non solo usuale, ma anche oggetto di curiosità da parte di chi proveniva da altre regioni della penisola italiana. Nel 1515 Isabella d'Este a Mantova si trova a dover organizzare l'accoglienza per il Cardinale D'Aragona, che contraccambia la visita da lei fatta a Napoli l'anno precedente. Tra i festeggiamenti sono previsti "diversi pretj", ovvero competizioni di ballo da tenersi in una delle residenze estive di casa Gonzaga, il palazzo di Porto, poco fuori Mantova. Era stato infatti il Cardinale stesso ad esprimere il desiderio di vedere " vedere ballare alla lombarda".[81]

Al fine di soddisfare il desiderio espresso dallo zio, Isabella scrive a un suo funzionario di stanza nel contado, il vicario di Sacchetta, perché recluti "quelle

---

[80] Lettera di Stazio Gadio da Mantova a Battista Abbate, segretario Marchionale del 3 maggio 1524, in Archivio Gonzaga, busta 1505, F-II-8, Lettere ai Gonzaga da Mantova e paesi dello stato.

Dà una testimonianza letteraria improntata al realismo di questa sorta di gare da ballo Scipione Bargagli: "il giorno, nel festeggiare e nel danzare che facevano, secondo il costume del paese, le genti così forestiere come paesane, venne per ventura ad Uguccione nel voltare gli occhi ivi dintorno veduta Antilia, che così nominata era la figliuola del cavaliere Tegolei, la quale con altre nobili fanciulle circonvicine, venute a dimorarsi quel dì con esso lei, si stava in una loggia che sopra la piazza guardava, molto gioiosamente rimirando i balli delle citole contadine e de' garzoni loro amadori, che guidavano al suono di villareschi strumenti, colla speranza del dono che ivi a' ballerini proposti si stavano a mostra." Scipione Bargagli (1540-1620), *I trattenimenti*, a cura di L. Riccò, Salerno Editrice, Roma 1989, composti tra 1564 e 1565, prima edizione 1587, Parte prima, novella prima, p. 193.

[81] "Desiderando lo Ill.o et Ex.o S.r Card.le de Aragona di vedere ballare alla lombarda havemo deliberato de fargli una festa Domenica al nostro palazo di Porto con diversi pretij". Lettera di Isabella d'Este a Luigi Gonzaga del 13 giugno 1515, Archivio Gonzaga, busta 2996, F - II - 9 - 32, Copialettera particolari di Isabella.

ballarine" che si trovano sotto il suo Vicariato.[82] Il vicario di Sacchetta non è l'unico ad essere interpellato a tale proposito: Isabella lo stesso giorno - che sembrerebbe aver passato a scrivere lettere per organizzare i festeggiamenti! - si rivolge anche a Luigi Gonzaga, membro della famiglia che viveva in una delle residenze del contado, pregandolo

> che la voglia ordinare alla sua Maria. Che como capo di bandiera delle bone ballerine voglia invitarne più che la porterà, et insieme ritrovarsi alla festa Così V.S. serrà contenta de invitare qualche gioveni disposti et apti a honorare la festa nostra, et lei sopra tutti se disponerà ad farci onore, che la mi sarà gratiss.a.[83]

Sembrerebbe da questo documento che le ballerine fossero addirittura dotate di una sorta di organizzazione, con una responsabile, in questo caso la Maria che viene incaricata del reclutamento.

Si cercano anche i partners per le ballerine. In una lettera a un non meglio identificato Francesco Leali, che certamente viveva nel contado, Isabella chiede di procurare selvaggina per il banchetto, e gli chiede anche di fornire una prestazione come ballerino: "sel fusse in termine di poter ballare lo invitaressimo alla festa n.ra quale facemo fare a complacentia del s. Car.le de Aragona che desidera veder ballare alla lombarda".[84] Ancora, Isabella invita i conti Matteo e Francesco di Gazoldo a partecipare alla festa "insieme con qualche un altro che balli lombardo", e precisa che Luigi Gonzaga ed altri gentiluomini avevano già dato la loro adesione. Ma soprattutto chiede loro di

---

[82] "Dilecte. Mo, perché domenica pros.a havemo deliberato di far fare una festa a Porto e honorare il R.mo et Ill.mo s. Car.le de Aragona dove saranno diversi pretj. Volemo che facci intendere a quelle ballarine che se trovano sotto il suo Vic.to che ogni modo se ritrovino domenica nel ditto loco di Porto." Lettera di Isabella d'Este al vicario di Sacchetta, del 13 giugno 1515, Archivio Gonzaga, busta 2996, F - II - 8 - 32, Copialettere particolari di Isabella.

[83] Lettera di Isabella d'Este a Luigi Gonzaga del 13 giugno 1515, Archivio Gonzaga, busta 2996, F - II - 9 - 32, Copialettera particolari di Isabella.

[84] Lettera di Isabella d'Este a Francesco Leali del 14 giugno 1515, Archivio Gonzaga, busta 2996, F-II- 9 - 32, Copialettera particolari di Isabella.

comunicare "a tutte quelle donne che ballano lombardo che si trovino la mattina li a Porto" e di spargere il più possibile la voce "a chi vi pareva che ultra il palio di ballarini gli serà un palio di abrazatori, et voi piglirati cura di ritrovarne et mandarne più che potreti che ni faresti cosa gratissima".[85]

Il messaggio viene reiterato con insistenza al Commissario di Castiglione Mantovano ed al Pretore delle acque di Marmirolo anche il giorno dopo: "dovessi fare spendere a quelle balerine che venessero ogni modo".[86] "Dovessi fare spendere" potrebbe significare la proposta di una remunerazione, ma anche, in linguaggio figurato, a tutti i costi. Dal complesso della documentazione infatti sembrerebbe che l'unica remunerazione prevista fosse quella dell'esser presenti a una manifestazione di tale prestigio.

Non solo le donne, ma anche gli uomini invitati dovevano essere abili ballerini. Il duca Francesco scrive al fratello Cardinale Sigismondo congratulandosi con lui per essere stato invitato a ballare alla festa di Porto, segno che è un bravo ballerino, mentre si rammarica di non esserlo e che non lo sia il cugino Gian Francesco, con la conseguenza che la casa Gonzaga ha poche possibilità di aggiudicarsi il premio della competizione.[87]

Questo gruppo di lettere relative al palio della villa di Porto mette in questione l'espressione "ballare lombardo" che la storiografia ha attribuito allo stile trasmesso dai

---

[85] Lettera di Isabella d'Este ai Conti Matteo e Francesco di Gazoldo del 14 giugno 1515, Archivio Gonzaga, busta 2996, F - II - 9 - 32, Copialettere particolari di Isabella.

[86] Lettera di Isabella d'Este al Commissario di Castiglione Mantovano e al Pretore delle acque di Marmirolo, del 14 giugno 1515, Archivio Gonzaga, busta 2996, F - II - 9 - 32, Copialettere particolari di Isabella

manuali della tradizione di Domenico nella seconda metà del XV secolo. Da questo gruppo di documenti sembrerebbe infatti che nei primi anni del secolo XVI il "ballare lombardo" fosse uno stile diffuso anche nel contado e non soltanto nei ristretti circoli di corte. Inoltre le manifestazioni pubbliche in cui gli esperti di quel modo di ballare si esibivano erano probabilmente organizzate come delle competizioni, che mi inducono a pensare che si tendesse verso un crescente virtuosismo esecutivo.

Il "ballare alla lombarda" con palio, potrebbe essere una consuetudine specifica all'area mantovana, che accomunava diversi contesti sociali. Infatti, Cesare Vecellio, descrivendo l'abito della donzella mantovana nobile scrive:

> Costumano molto gli balli, et feste, più forsi che in altri luoghi di Italia, dove concorrono molto la gioventù, cosi donne, come huomini, essendo molto agili, et destri nel danzare.[88]

Si potrebbe dunque trattare di una variante locale e strutturata del "ballare lombardo", ma anche una sua trasformazione in termini cronologici.

Alcuni aspetti della pratica della danza sono usati strumentalmente nella ricostruzione di alcuni eventi tragici che segnarono la vita di alcune nobildonne di corte in quegli anni.

Sveva di Montefeltro nel 1457 è accusata di adulterio e fatta rinchiudere in convento dal marito, Alessandro Sforza, giovane turbolento e deciso a contrarre nuovo

---

[87] "Ho anchor havuto piacere di un altra nova c'ho inteso che la s.v. sia stata invitata alla festa di porto, argum.to desser bon ballerino. Et a concerner q.sto honor mio, e de la casa di Gonz.a me parso a mio debito farle intender onory e ritenuto veruno di la casa de Gonz.a ha riportato honor, però anche lei voglia portarsi bene acio che la mantenga longa reputatione c'ha sempre havuto la casa de Gonz.a di farse in ogni impresa ove le stata. Et sel dig. Zo Fran.co n.ro cugino, et io fossimo stati boni ballerini ni saressimo stati invitati: la qual cosa et ecresci che no' possiamo far prova de le persone n.re, patientia, elle satisfarà, e lei e noi, et la preghiamo a ballare dui balli per amor n.ro", Lettera di Francesco Gonzaga al fratello, il Cardinale Sigismondo del 16 giugno 1513.

[88] C. Vecellio, *Habiti antichi et Moderni di diverse parti del Mondo*, Venezia 1590, p. 143

matrimonio, con il pretesto che, nel danzare sola con un presunto amante, aveva scambiato con lui gesti sconvenienti. L'accusa sostenne che durante un ballo Sveva avesse commesso "molti osenni atti (...) ballando e giuocando alla poma e al terzo, di pigliarvi per le braccio e per la mano molto alla dimesticha er così altre dimesticheze salvatiche" con un giovane bolognese o ferrarese chiamato Ludovico. Sveva si difende scrivendo:

> Ballando et giuocando alla poma o schirzando, a me non pareva che fra Lodovico et mi fossero altri atti che fussero anchora con li altri in simil piaseri; ma in questa me ha ingannata el Signor Alexandro, che l'ha demostrato sempre de havere piasere del quello, che ha avuto singulare dispiacere, perché lui era quello che permetteva questi balli et giuochi, mostrando che li piacessino, et li dispiacevano sommamente et se io mene fussi acorta, o lui me lo havesse facto intendere, non solum non lo haveria facto, ma mi sarei murata ne la torre de Nuvilara.[89]

E' interessante come Sveva, nel difendersi da quella che fu unanimamente considerata dai commentatori contemporanei una macchinazione del marito per liberarsi di lei, non neghi l'accaduto, ovvero la dimestichezza di gesti e atteggiamenti nei confronti degli uomini con cui si trovava a danzare e giocare, ma piuttosto invochi il fatto di aver abbassato la soglia del pudore e della modestia sapendo di far piacere al consorte. Sveva dunque in qualche modo ammette di essere andata oltre rispetto alle norme comportamentali.

Beatrice Este muore a Milano all'età di 22 anni, dopo aver dato alla luce un figlio maschio già morto. Corre subito voce che tale funesto evento sia causato da comportamenti eccessivi, normalmente sconsigliati durante la gravidanza: "in quel zorno era stata in bona voglia in careta per Milano et fato ballar in castello fin hore 2 di

---

[89] Patrizia Castelli, *La kermesse degli Sforza pesaresi*, in Castelli, Mingardi, Padovan (a cura di), *Mesura et arte del danzare...* p. 18: F. Madiai, *Sulla monacazione di Sveva da Montefeltro Sforza, signora di Pesaro*, "Le Marche", 1903, III; F. Madiai, *Nuovi documenti su Sveva da Montefeltro Sforza*, "Le Marche", 1909, pp. 94-142.

notte".[90] E un altro documento: "et erat multum iuvenis et delicijs et choreis dedicata, stando per unam noctem continue in ipsis choreis" e morì "ex infelici partu quae erat in iuvenili aetate formosa ac nigri coloris novarum vestium inventrix, diu noctuque stans in choreis ac delicijs."[91] Francesco Guicciardini, concorrendo a rinsaldare quell'immagine, di lei scrive: "amava infatti Beatrice le feste e i piaceri con un'avidità febbrile".[92]

---

[90] Marino Sanudo, *Diarii*, in Alessandro Pontremoli e Patrizia La Rocca, Il ballare lombardo, cit., p. 149.

[91] Codice Trivulziano, Muralti, *Annalia*, p. XXVI, citato in Gian Ludovico Masetti Zannini, *Motivi storici dell'educazione femminile: scienza, lavoro, giuochi*, Napoli 1982, p. 269.

[92] Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, a cura di Silvana Seidel Menchi, Torino, Einaudi 1971, vol. I, p. 92.

CAPITOLO SECONDO

IL CORPO TRA NATURA E DISCIPLINA

L'emergere di particolari rappresentazioni dei corpi sessuati e delle loro interrelazioni possono essere studiati nello spazio ambiguo e difficilmente individuabile che sta tra la comprensione e la teorizzazione delle differenze biologiche e l'istituzione sociale di norme che hanno effetto sia nella sfera pubblica sia in quella privata.

Al fine di esaminare alcuni aspetti della costruzione culturale della differenza tra i corpi sessuati in prospettiva storica, ho scelto un percorso che parte dal discorso medico-scientifico e attraversa la trattatistica pedagogica e sul comportamento soffermandosi sull'esercizio fisico, sul controllo dei gesti quotidiani e sulla danza. Il materiale documentario e le riflessioni qui raccolte costituiscono tessere di mosaico che concorrono a ricreare l'immagine complessa del corpo danzante, la cui sagoma rimane sullo sfondo.

Il corpo biologico

Nel periodo qui preso in esame la costruzione culturale della differenza tra corpo maschile e corpo femminile e le concezioni che da essa derivano si richiamano a tradizioni di pensiero di lunga durata che, a grandi linee, si possono individuare in

quella aristotelico galenica del discorso medico-scientifico,[1] quella neoplatonica che fiorisce in ambito filosofico-letterario e quella scolastico-cristiana. Pur tenendo presente che molto spesso le fonti esaminate mostrano tracce evidenti di sincretismi e di contaminazioni, per chiarezza espositiva prenderò in esame singolarmente le argomentazioni principali di queste tradizioni di pensiero.

La tradizione aristotelica, sulla base della teoria degli umori, spiega la diversità della donna - più spesso indicata come inferiorità - con il mancato compimento del suo sviluppo intrauterino. Se al feto non arriva calore sufficiente dal corpo della madre il suo temperamento rimane freddo e umido e, di conseguenza i suoi organi sono più deboli. A causa della sua congenita debolezza la donna non è in grado di produrre il seme ed è soltanto il ricettacolo passivo dell'atto della generazione cui contribuisce con la materia inerte del sangue mestruale. La diversità tra i due sessi in tal modo giustifica la polarità necessaria alla procreazione: un principio attivo maschile - il seme, paradossalmente immateriale - e la materia passiva femminile - il sangue mestruale.[2]

Alcuni autori rinascimentali, sulla scorta di una spiegazione tratta dal *De Generatione Animalium* di Aristotele, poi ripresa da Galeno, attribuiscono la differenziazione del sesso del feto al testicolo in cui viene prodotto il seme e al posizionamento di esso nell'utero: se il seme proveniente dal testicolo sinistro si impianta nella parte sinistra dell'utero nascerà una femmina, al contrario se il seme proveniente dal testicolo destro si impianta nella parte destra dell'utero nascerà un maschio. Le altre possibilità combinatorie di questi quattro luoghi corporei creano ermafroditi o creature mostruose. Non mancano, in base a questa teoria embriologica, i

---

[1] Cfr. Giulia Sissa, *Filosofie del genere: Platone, Aristotele e la differenza dei sessi*, in P. Schmitt Pantel (a cura di), *Storia delle donne in Occidente: l'antichità*, Laterza, Roma-Bari 1990; Eadem, *Subtle bodies*, in M. Feher, N. Tazi. R. Naddaff (a cura di), *Fragments for a History of the Human Body*, New York 1989, vol. III, pp. 133-156.

[2] Per un excursus sulle teorie medico-scientifiche vedi: Evelyne Berriot-Salvadore, *Il discorso della medicina e della scienza*, in: N. Zemon-Davis e A. Farge (a cura di), *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 351-398.

consigli spiccioli che esortano la donna a tenere una certa posizione sia durante il coito[3] sia nel corso della gravidanza per favorire la nascita di un maschio.[4]

Questa teoria si basa su un'associazione di idee di ordine simbolico che stabilisce una connessione verticale tra le due categorie fondamentali del negativo e del positivo in cui vengono ordinati i concetti nello schema attribuito da Aristotele ai Pitagorici nella *Metafisica*. Se dunque il maschile e la destra (insieme a limitato, pari, unità, quadrato, fermo, diritto, luce, bene) fanno parte delle categorie del positivo, il femminile automaticamente si connette alla negatività e alla sinistra (insieme a illimitato, dispari, pluralità, oblungo, in movimento, curvo, buio, male).[5] La connessione di ordine simbolico che si stabilisce in tal modo tra lateralizzazione corporea e differenza sessuale, potrebbe costituire una chiave di lettura, seppur in modo indiretto, di alcune convenzioni stabilitesi nella composizione coreografica rinascimentale. Destra e sinistra sono categorie antropocentriche, nascono dalla differenza biologica delle due parti del corpo umano e si proiettano dal corpo al mondo circostante. La concettualizzazioni di tali categorie dunque comporta delle conseguenze sull'autorappresentazione dello schema corporeo, sulla costruzione simbolica dello spazio e sulla relazione tra corpo e spazio, aspetti che costituiscono l'oggetto privilegiato di studio dell'antropologia sociale, ma che si rivelano essere alcuni degli elementi su cui si fonda la creazione coreografica.[6]

---

[3] Secondo Giovanni Marinelli il modo più sicuro per concepire un maschio consiste nel versare lo sperma dal testicolo destro e deporlo nella parte destra *dell'utero (Le medicine pertinenti alle infermità delle donne*, Appresso Francesco de' Franceschi Senese, Venezia 1563, cc. 253 r – 248 v).

[4] Su sintomatologia simbolica di destra e sinistra vedi anche Ottavia Niccoli, *Il corpo femminile nei trattati del Cinquecento* in G. Nobili e G. Bock, *Il corpo delle donne*, Transeuropa, Bologna 1988, pp. 2/: "Saranno segni dell'aver concepito un maschio l'avere il ventre più gonfio a destra e la mammella destra più grossa, avanzare camminando con il piede destro e porgere di preferenza la mano destra". Niccoli si basa su Lorenzo Giberti, *Errori popolari*, 1592, traduzione italiana di Laurent Joubert, *Erreurs populaires*, Avignone 1578.

[5] Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, London - New York 1980, p. 2.

[6] Gli studi di antropologia sociale in questo campo, inaugurati dal brillante saggio di Robert Hertz, *La Prééminence de la main droite: étude sur la polarité religieuse*, "Revue philosophique", 68 (1909), 553-80 (traduzione italiana a cura di Adriano Prosperi in *La preminenza della mano destra e altri saggi*,

Il tema della lateralizzazione era già emerso in riferimento alla trattatistica orchestica nel Capitolo Primo. Nelle composizioni coreografiche contenute nei trattati di danza dei secoli XV e XVI, salvo rarissime eccezioni, ogni sequenza compiuta di passi - la danza per intero o una sezione di essa - deve iniziare con il piede sinistro. Perché il piede sinistro sia libero di muoversi il peso del corpo deve essere saldamente appoggiato sulla parte destra del corpo. Fabrizio Caroso motiva tale consuetudine nel descrivere la Riverenza, ovvero il movimento che apre e chiude la danza e che si esegue sempre muovendo il piede sinistro:

> Ho fatto cominciar la Riverenza col piè sinistro, perche si mostra di riverire quella persona di cuore; et anco perche la fermezza, et stabilità del nostro corpo è il piè destro: il quale non deve moversi mai primo nel fare la Riverenza, nè meno nel Ballare. Avertendo anco, che ogni atto, ò movimento nel principiar de' Balli sempre si deve fare col piè sinistro.[7]

Nella serie pitagorica di opposti "destro" sta con "fermo" e "sinistro" sta con "in movimento". A questo Caroso aggiunge anche una corrispondenza di tipo simbolico che si instaura tra il piede sinistro e il cuore, che sta nella parte sinistra del torace. Ancora, la sequenza coreografica che costituisce la bassadanza spesso deve essere ripetuta, la prima guidata dall'uomo, la seconda dalla donna. Guidare significa stare a sinistra e, nel caso sia previsto prendersi la mano, offrire la mano destra, posizionandosi quindi nella serie positiva degli opposti. Dunque quando la donna guida la danza compie un gesto eversivo, varca la linea di demarcazione tra gli opposti e si colloca nella serie positiva. Inoltre si noti anche come nel cerimoniale dell'invito al ballo, così come è descritto nel precedente capitolo, ogni gesto sia precisamente lateralizzato.

Ritornando alla teoria aristotelica degli umori, gli effetti della prevalenza di umori freddi e umidi nel corpo femminile sono molteplici, di ordine fisiologico, ma anche

---

Torino, Einaudi 1994). Tale saggio costituisce il punto di partenza più o meno esplicito per gli studi raccolti in Rodney Needham (a cura di), *Right and left: essays on symbolic classification*, University of Chicago Press, Chicago 1973. Non esiste invece, a mia conoscenza, alcuno studio specifico riguardo gli esiti della lateralizzazione in termini di costruzione coreografica.

[7] Fabrizio Caroso, *Il Ballarino*, cit., p. 4

psicologico. Innanzi tutto il feto di sesso femminile ha uno sviluppo intrauterino più lento e, una volta sviluppato, la sua congenita passività rende alla madre il parto più doloroso di quanto lo sarebbe nel mettere al mondo un maschio. Il corpo femminile raggiunge prima del maschio l'età puberale e invecchia prima, poiché la maggior presenza in esso di liquidi ne corrompe più velocemente la materia costitutiva. Il suo incarnato pallido e ricco di tessuti adiposi predispone la donna alla *mollities* psicologica, che si esprime come scarsa razionalità e conseguente mancanza di controllo sulle passioni, incostanza e volubilità - qualità associate alla fluidità dei liquidi, cui la prevalenza di umidità nel corpo allude. Come nella serie degli opposti pitagorici, ancora una volta donna e movimento – volubilità dei liquidi - vengono correlati attraverso un'associazione di ordine simbolico connotata negativamente e ciò non mancherà di avere conseguenze sulla rappresentazione culturale della donna in ballo. La qualità di movimento richiesta alla donna che danza dalla trattatistica normativa ha sempre a che fare con la gravità e la compostezza. Il movimento eccessivo, scomposto e veloce è sintomo di una perdita di controllo, spesso associata alla pazzia e all'isteria.[8]

La riscoperta di testi della tradizione medica greca e la conseguente rilettura filologica accurata operata dall'umanesimo, porta nella prima metà del secolo XVI a instillare nuove interpretazioni nella speculazione e nella pratica medica. La teoria della generazione elaborata nel *corpus* ippocratico che attribuisce esistenza ed efficacia anche al seme femminile è ripresa da Galeno, che la inquadra in una visione analogica dei due sessi secondo la quale il corpo femminile e il corpo maschile sono fondamentalmente simili, fatta eccezione per gli organi genitali che nel primo sono interni, nel secondo

---

[8] E' stato notato come la prevalenza femminile dei fenomeni di tarantismo sia da attribuire a una costruzione culturale di origine rituale: Ernesto de Martino, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961, in particolare l'appendice III di Diego Carpitella, *L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, pp. 335-372. Nelle regole disciplinari di origine monastica la compostezza delle membra è indice di virù interiore, mentre "ogni attività anche eletta che comporti un moto vivace sarà per ciò stesso da proscrivere" ("Si omnis turpior motus repugnat modestiae, quid ludos desultorios? Quo nomine appellabimus nisi immodestiae? Nam ipsa quidem saltatio nullam meretur aliam appellationem quam ut sit viva imago levitatis et vanitatis." G. Baldesano. *Stimuli virtutum adolescentiae christianae dicati libri tres... latine redditi a quodam Societatis Iesu*, Coloniae, sumptibus Arnoldi Mylii, 1594, p. 543, citato in Giovanni Pozzi, *Occhi bassi*, in E. Marsch - G. Pozzi (a cura di), *Thematologie des kleinen. Petits thèmes littéraires*, Editions Universitaires, Friburg (Svizzera) 1986, p. 185.)

esterni. Contrariamente all'accento sulla differenza veicolato dalla tradizione aristotelica, il procedimento analogico pone al centro del processo di rappresentazione dei corpi sessuati la loro somiglianza. Il termine di comparazione in base al quale tale somiglianza viene istituita è per lo più il corpo maschile, anche se la forza stessa del procedimento analogico in alcuni casi rende esemplare il corpo femminile.[9]

Un'altra teoria galenica che concorre alla costruzione della diversità dei corpi sessuati, quella della pletora, è importante per l'elaborazione del mio discorso in quanto, come si vedrà in seguito, le concezioni e le opinioni sull'esercizio corporeo si basano fondamentalmente su di essa. Secondo questa teoria nel corpo maschile e femminile si forma un eccesso di sangue che influisce negativamente sulla salute e che deve essere eliminato in qualche modo. Nelle donne tale evacuazione avviene grazie alle mestruazioni, mentre nell'uomo può avvenire attraverso il sudore provocato dall'esercizio corporeo. In entrambe i casi, l'eliminazione degli eccessi di sangue produce sollievo. Proprio all'interno di questa teoria si articola in modo cruciale il discorso della costruzione di virilità e femminilità del movimento fisico su basi biologiche e fisiologiche. La corrispondenza tra basi biologiche e costruzione di genere in relazione all'esercizio fisico e al modo di vivere è utilizzata in senso meccanicistico ed è dunque valida nei due sensi. Il medico spagnolo Andrés a Laguna, al servizio di papa Giulio III, riferisce di aver visto personalmente uomini che "che andavano regolarmente soggetti alle purghe muliebri e producevano latte alle mammelle - uomini certo sprofondati nell'ozio e nelle mollezze, ed effemminati in conseguenza del vitto e dell'esercizio".[10] Secondo Laguna dunque la correlazione tra esercizio fisico e costruzione di un'identità sessuale esiste ed è biunivoca: il corpo maschile ha per sua

---

[9] Come è dimostrato in Gianna Pomata, *Uomini mestruanti. Somiglianza e differenza fra i sessi in Europa in età moderna*, "Quaderni Storici", n.s. 79, aprile 1992.

[10] A. Laguna, *Methodus cognoscendi, extirpandique excrescentes in vescicae collo carunculas*, Romae 1551, pp. 6-7, citato da Gianna Pomata, *Uomini mestruanti. Somiglianza e differenza fra i sessi in Europa in età moderna*, "Quaderni Storici", n.s. 79, aprile 1992, p. 57. Pomata a p. 61 dello stesso articolo d'altra parte sottolinea come nel discorso medico cinque-seicentesco questo sia un motivo piuttosto raro, e che in generale "Sembra assente la preoccupazione che l'attribuire a un uomo un corpo mestruante possa condurre a un sospetto di effemminatezza, o detrarre dalla sua virilità", ma al contrario la mestruazione maschile è per lo più associata a fenomeni di fecondità e longevità.

natura la necessità di espellere il calore suerfluo attraverso l'esercizio fisico e d'altra parte la mancanza di esercizio fisico porta all'effeminatezza.

Oltre alla rilettura di Ippocrate e Galeno, anche le scoperte della scienza sperimentale e dell'osservazione anatomica operata attraverso la dissezione a partire dalla metà del secolo XVI fanno penetrare nuova linfa nel discorso medico-scientifico, sebbene, pur nella loro evidenza, tardino a imporsi a causa delle resistenze della tradizione culturale e delle sue implicazioni con la legittimazione di norme e istituzioni di controllo sociale. Cresce in quel periodo l'attenzione medica e scientifica al corpo femminile, testimoniata in Europa da una ricca produzione di opere e dall'accendersi di un fervido dibattito. Ne è un esempio eloquente la pubblicazione in varie edizioni tra 1566 e 1597 con il titolo *Gynaecea* di una raccolta di testi medici in lingua latina sulla donna redatti da autori europei tra il VI e la fine del XVI secolo riguardanti vari aspetti dell'anatomia, della fisiologia, della psicologia femminile.[11] L'intento antologico e la

[11] Sono state esaminate le due edizioni seguenti: *Gynaeciorum, hoc est, De mulierum tum aliis, tum gravidorum, parientium et puerperarum affectibus et morbis, libri veterum ac recentiorum aliquot, partim nunc primum editi, partim multo quam antea castigatores*, Basileae, per Thomas Guarinum, 1566 e *Gynaeciorum sive De mulierum tum communibus, tum gravidarum, parientium, et puerperarum affectibus et morbis, libri graecorum, arabum, latinorum veterum et recentium quotquot, partim nunc primum editi, partim vero denuo recogniti, emendati , necessarijs Imaginibus exornati, et optimorum Scriptorum autoritatibus illustrati,* Opera et studio Israelis Spachii Med. D. & Profess. Argentinensis, Cum Privilegio S. Caesareae Maiestatis, Argentinae, Sumptibus Lazari Zetzneri, 1597. Riporto l'elenco dei testi, con rispettiva datazione, contenuti nell'ultima edizione: Felix Platter (1536-1614), De mulierum partibus generationis dicatis tabulae iconibus illustratae, 1583; Moschion, De passionibus mulierum, VI sec. d.C.; Trotula, Muliebria, XI sec.; Nicolas de la Roche (Rocheus), De morbis mulierum curandis, 1542; Luigi Bonacciuoli (Buonaccioli, Bonaciolus) (? - ca 1540), Enneas muliebris, circa 1480; Jacques Dubois (Sylvius) (1478-1555), De mensibus mulierum curandis, 1542; Jakob Rüff (Ruffus) (1500-58), De conceptu et generatione hominis, 1554; Girolamo Mercuriale, De morbis muliebribus, 1582; Giovanni Battista da Monte (Montanus) (1498-1551), De affectibus uterinis libellus, cum decem consiliis muliebribus, 1554; Vittore Trincavelli (1496-1568), Consilia muliebria tria, 1586; Albertino Bottoni (? - 1596), De morbis muliebribus, 1585; Jean Le Bon (?-1583), Therapia puerperarum, 1571; Ambroise Paré (1510?-1590), De hominis generatione, 1573; Albucasis, De morbis muliebribus, XI sec.; François Rousset, De partu cesareo, 1581; Bauhin (1560-1624), Libellus variarum historiarum ea quae in libro de partu cesareo tractantur comprobantiur, 1588; Maurice de la Corde (Cordaeus) (?-1574), Commentarii in librum priorem Hippocratis in muliebribus, 1585; Martinus Akakia (1539-88), *De morbis muliebribus*, 1597; Luis Mercado (Mercatus) (1525?-1611), *De mulierum affectionibus*, 1579.

scelta della lingua latina sono segni evidenti di una volontà da parte dei curatori che l'opera circolasse in tutta Europa e diffondesse quindi un certo tipo di conoscenze e di interesse riguardo il corpo femminile.[12]

Se dunque va configurandosi in ambito medico una nuova attenzione nei confronti del corpo femminile - che tarda a presentarsi in altri ambiti del sapere, quali la trattatistica sull'educazione e sul comportamento - basata sulle acquisizioni raggiunte dalla scienza sperimentale e dall'osservazione anatomica, essa mal si coniuga con l'autorità degli antichi e della dottrina ecclesiatica, e produce teorie in cui si articolano sia macchinose elaborazioni concettuali che mirano a risolvere le contraddizioni sia evidenti ambiguità. Come si vedrà, il dibattito innescato dimostra una certa vitalità, ma sembra rimanere limitato all'ambito in cui ha origine.

L'esercizio fisico

Gerolamo Mercuriale, medico e professore di medicina, in possesso di una vastissima erudizione nel campo dell'antichità classica, pubblica nel 1559 il *De arte gymnastica,* ispirato all'importanza che tale attività ricopriva nell'antichità e concepito per sostenerne l'uso terapeutico.[13] La ginnastica vi viene definita come "motus corporis humani vehemens, voluntarius, cum anhelitu alterato vel sanitatis tuenda, vel habitus boni comparandi gratia factus". Per Mercuriale la precisazione sulla volontarietà del

---

[12] Uno studio della diffusione e ricezione in Italia di questa raccolta sarebbe auspicabile. Essa comunque contiene scritti di autori italiani, che erano apparsi precedentemente in Italia in edizione separata, in lingua latina e italiana, come quelli di Luigi Bonacciuoli, Girolamo Mercuriale, Giovanni Battista da Monte, Vittore Trincavelli, Albertino Bottoni.

[13] Girolamo Mercuriale, nato a Forlì nel 1530, studia a Bologna e a Padova e si laurea in medicina a Venezia nel 1555. Nel 1552 pubblica a Padova la sua prima opera, *Nomothelasmus, seu ratio lactandi infantes*, che riguarda la cura dei neonati. Al seguito del Cardinale Alessandro Farnese passa un periodo a Roma e viaggia nell'Italia del sud. In seguito è professore di medicina a Padova, Bologna e Pisa. Cfr. I. Paoletti, *Gerolamo Mercuriale e il suo tempo*, Lanciano 1963; Christine Nutton, *De arte Gymnastica*, introduzione alla ristampa (Stuttgardt 1978); Vivian Nutton, *Les exercises et la santé: Hieronymus Mercurialis et la gymnastique médicale*, in Jean-Fontaine Céard (a cura di), *Le corps à la Renaissance*, Amateurs de Livres, Paris 1990, pp. 295-307.

movimento della ginnastica è ineludibile, in quanto ritiene che l'impulso al salto o a una sorta di movimento ordinato sia insito nella natura umana e quindi universale. L'esercizio volontario conferisce al corpo non solo forza, agilità e salute ma anche "bonum habitum". "Habitus", nell'accezione latina principale, che sembrerebbe essere quella accolta da Mercuriale, indica un attributo del corpo che ne include sia la forma che gli atteggiamenti, e che consente di individuarne l'età, il genere sessuale, ma anche il ruolo sociale. In altre parole corrisponde a una mescolanza di fisiologia e comportamento, di natura e cultura e in tal modo costituisce un indice di identità e di appartenenza.

Contrariamente alle intenzioni dell'autore, il *De Gymnastica* ebbe una ricezione molto più favorevole tra gli eruditi e i cultori di curiosità antiquarie che in ambito medico, ed è per questo che la seconda edizione riveduta (1572) ridimensiona i riferimenti al contemporaneo e la perorazione in favore dell'uso terapeutico della ginnastica medica, optando piuttosto per approfondimenti e integrazioni dell'apparato di citazioni antiquarie.[14]

In un commento ai *Consilia saluberrima* del monaco Ugo Benzi, il medico Lodovico Bertaldi, al servizio alla corte dei Savoia, dopo aver menzionato il testo di Mercuriale, puntualizza che "adesso l'essercitio loddato da Medici è l'andare a piedi, cavalcare, e il giuocare alla palla piccola, overo andar a caccia di animali, il giuocar d'armi", sempre che vi siano le condizioni fisiche e climatiche adatte.[15] I medici dunque tendono a non prescrivere esercizi speciali, particolarmente concepiti per un uso terapeutico, come quelli previsti dalla ginnastica medica di Mercuriale, ma consigliano attività che fanno parte della vita quotidiana e della consuetudine ludica. Perché dunque vi era reticenza in ambito medico nell'accogliere le teorie sull'efficacia terapeutica della ginnastica, medica e non?

Il discorso medico cinquecentesco si snoda tra due concezioni dell'esercizio corporeo, che talora si intersecano e talora sono in contrasto. L'una, che deriva da una tradizione che ha attraversato il medioevo e che risale a testi medici di origine araba,

---

[14] Cfr. Vivian Nutton, *Les exercises et la santé: Hieronymus Mercurialis et la gymnastique médicale*, in Jean-Fontaine Céard (a cura di), *Le corps à la Renaissance*, Amateurs de Livres, Paris 1990, pp. 295-307.

identifica l'esercizio con attività quotidiane comuni o con giochi collettivi e si appella continuamente alla moderazione. Tendenzialmente la letteratura che si rifà a questa concezione non presta una grande importanza al corpo femminile, se non per tematiche connesse alla procreazione. L'altra concezione, di ascendenza greca classica, invoca la restaurazione di tecniche corporee specificamente atte a irrobustire il corpo, che trovano un autorevole modello nella palestra greco-romana e nelle attività di addestramento militare. La connotazione virile di questa impostazione è subito chiara, fin dalle fonti greco-romane.

Nel primo caso i consigli sul movimento e sulla quiete sono strettamente interconnessi ai consigli che riguardano l'igiene personale e l'alimentazione come è il caso ad esempio del succitato *Consilia saluberrima* di ascendenza galenista di Ugo Benzi (Venezia 1518). Per l'autore il riposo e l'esercizio fanno parte delle 6 funzioni "accidentali", non "naturali", che determinano la salute.[16] Dei suoi consigli, anche quelli non specificamente correlati al tema dell'esercizio corporeo, 80 su 111 raccomandano esercizio e riposo. Secondo Benzi, l'esercizio impedisce "l'aggregation delle materie, che soglion far le repletioni,[17] vivifica il calor innato, aiuta la digestione, et rende le parti del corpo più abili à ricever il nutrimento, come ancora le rende più agili al loro operare".[18] Seguono le raccomandazioni sul come e sul quando utilizzare l'esercizio fisico: né a stomaco vuoto, né pieno, ma dopo o durante la seconda digestione, ovvero quella intestinale, dopo aver urinato e defecato. Benzi loda gli esercizi raccomandati da Galeno in *De usu parva pila* ovvero nel trattato della palla piccola,[19] nel quale "si essercitano tutte le membra, et nella loro fatica, vi è una giustitia

---

[15] *Regole della sanità et natura de' cibi*, Torino, Per gli Heredi di Gio. Domenico Tarino, 1620.

[16] Nella letteratura orchestica della tradizione di Domenico le categorie "naturale" e "accidentale" di origine aristotelica vengono utilizzate per la classificazione dei passi impiegati nella composizione di bassedanza e balli.

[17] Secondo il *Dizionario* del Tommaseo nella terminologia medica la *repletione* è una "Soverchia abbondanza di umori e di cibo".

[18] Ugo Benzi, *Consilia saluberrima*, p. 15.

[19] Tradotto verso il 1340 da Niccolo da Reggio. Il gioco della palla piccola, nella descrizione che ne dà Mercuriale nel *De Gymnastica* (Giunti, Venezia 1573, pp. 83-99) sembrerebbe corrispondere al gioco che ora viene chiamato "palla avvelenata". I giocatori sono divisi in due squadre disposte l'una di

proportionata", e consiglia moderazione nel cavalcare e nel cacciare e soprattutto di prestare attenzione ai colpi di freddo dopo aver sudato. In realtà il tipo di esercizio che Benzi raccomanda come terapia per curare una gran quantità di disturbi consiste in tranquille passeggiate a cavallo e a piedi, in un ambiente piacevole e con una gradevole compagnia.

In generale i testi di questo tipo, che riuniscono consigli per conservare la salute si occupano della scelta del luogo in cui vivere, con particolare attenzione alla qualità dell'aria, all'esercizio e al riposo, ai bagni ma in particolare alle proprietà curative o preventive degli alimenti. La sezione riguardante l'esercizio fisico è spesso associata a quella relativa all'igiene personale, ai bagni termali e al nuoto. La qualità dell'aria è molto importante perché, secondo l'affermazione di Marsilio Ficino riportata dal monaco Silvano Razzi nel *Modo di conservarsi sano, per regola di vita; non solo quando è la peste, ma in tutti gl'altri tempi* (Firenze 1577), il surriscaldamento degli umori corporei provoca la dilatazione dei pori della pelle, che fanno penetrare l'aria infetta all'interno del corpo.[20] Non solo la salubrità dell'aria, ma anche le condizioni climatiche e le stagioni devono essere prese i considerazione prima di accingersi alle pratiche del corpo, come spiega il quarto dei *Dialogi del modo del conservare la sanità* di Giorgio Pittore. Trattando della funzione di esercizio e riposo nel mantenersi sani, Pittore sostiene che il movimento, se eseguito a tempo debito, risveglia il caldo naturale del corpo e lo libera per evaporazione delle "superfluità" che dovrebbero altrimenti essere purgate con medicine e con salassi.[21] A meno che si tratti soltanto di passeggiare, esercizio che giova alla digestione, stomaco e vescica devono essere vuoti. A primavera è meglio compiere esercizio fisico verso mezzogiorno in luogo temperato, in estate un'ora e mezza prima di mezzogiorno, l'inverno dopo mezzogiorno in un luogo chiuso

---

fronte all'altra e separate da una linea di demarcazione dei campi. Con una o due palle i giocatori di una squadra devono cercare di colpire quelli della squadra opposta senza attraversare la linea di demarcazione. L'abilità sta nel simulare il lancio in una direzione per poi compierlo in un'altra. Chi viene colpito è eliminato.

[20] Silvano Razzi, *Modo di conservarsi sano, per regola di vita; non solo quando è la peste, ma in tutti gl'altri tempi*, Firenze 1577.

[21] Venezia 1550, nuovamente dalla lingua latina tradotto- verificare edizioni per precisare la data, p. 50.

preriscaldato. La durata dell'esercizio deve essere maggiore durante l'estate che durante l'inverno. Gli esercizi consigliati da Pittore sono la cura del giardino e dell'orto, le passeggiate, l'equitazione e i massaggi alle gambe con panno ruvido di lana o con il palmo delle mani (*fregagioni*).

Mentre in Pittore non vi è nessun accenno ad attività particolari riservate alla donna, parlando dell'esercizio fisico femminile il medico Bartolomeo Traffichetti parte dal presupposto che secondo la teoria aristotelica degli umori le donne "fanno l'operationi più deboli, che li maschi" a causa del temperamento freddo e umido[22]. Ma per uomini e donne l'esercizio fisico si rivela efficace soltanto quando lo sforzo non contrasta i ritmi naturali del corpo e soprattutto quando si unisce al buon umore; meglio dunque farlo in compagnia. Ci si deve dedicare alle attività fisiche a digestione compiuta: il momento migliore sarebbe quello che precede i pasti. Si devono scegliere luoghi aerati in cui sia consentita una buona respirazione e privi di polvere, che chiude i pori e "insudicia". Ognuno deve inoltre limitarsi a una quantità e qualità di esercizio equilibrata rispetto alle esigenze del proprio corpo e questo riguarda in particolare le donne gravide, alle quali è assolutamente proibito saltare, per evitare il distacco del feto dall'utero e il conseguente aborto.[23]

In generale il discorso medico, quando si interessa della salute della donna, concentra la sua attenzione sul momento della gravidanza, che è ritenuto uno stato patogeno durante il quale si deve tenere sotto controllo qualsiasi tipo di turbamento. La minaccia latente, ovviamente, è l'aborto. Il medico e filosofo naturale di origine modenese Giovanni Marinelli, nel capitolo *Della vita, et governo, che habbia a tenere la donna, quando sarà gravida a conservazione della creatura* dà consigli molto precisi sull'alimentazione, sul sonno, sui salassi, sul bagno e anche sull'esercizio fisico. Secondo Marinelli, la donna gravida deve stare a riposo con il corpo e con l'anima, e a tale scopo deve astenersi dall'eccessivo movimento, non deve "ballare, saltare, correre, cadere, percuotersi", non deve avere rapporti sessuali almeno nei primi due mesi di

---

[22] Bartolomeo Traffichetti, *L'arte di conservare la sanità*, Pesaro 1565, c. 24v.

[23] Ivi, c. 11r *passim*.

gravidanza e deve evitare di "ridere molto, et spesso"[24]. Lo sforzo fisico, insieme al turbamento psicologico e all'assunzione di particolari medicamenti, è enumerato tra le cause di interruzione spontanea della gravidanza, che, per le emorragie che ne conseguono, potrebbe essere letale anche per la madre.

Tali convinzioni sono radicate anche in chi sostiene l'utilità intrinseca dell'esercizio fisico, come il già citato Mercuriale. Egli infatti, oltre che del *De Gymnastica*, è autore di uno studio sulla fisiologia femminile che compare nella succitata raccolta del *Gynaecea*, il *De morbis mulierum*, pubblicato nel 1583. L'esercizio corporeo vi è annoverato tra le principali cause di aborto in quanto, secondo Mercuriale, il feto è collegato all'utero da un sottile legamento che potrebbe spezzarsi in caso di eccessivo movimento: "Exercitationes corporis omnes, maxime hoc possunt: cursus, saltus, percussiones, et casus etiam". Ma se l'esercizio fisico è pericoloso durante la gravidanza, in generale sarebbe utile in altri momenti della vita di una donna. Secondo Mercuriale infatti il parto della femmina umana è più difficile di quello delle femmine animali anche perché essa è più sedentaria; ne sia conferma il fatto che le donne che compiono lavori faticosi, al momento del parto soffrono meno.[25] L'esercizio fisico giova alla donna anche durante l'allattamento, perché concorre al mantenimento generale della salute e a un conseguente aumento della lattazione.[26] E ancora Mercuriale confuta l'opinione diffusa nella pratica medica secondo la quale l'amenorrea che si verifica in donne che svolgono la professione di danzatrici e cantanti dipenda dal troppo movimento, spiegandola invece con la cattiva alimentazione e con l'irregolarità dell'alternanza tra sonno e veglia dovute alle loro condizioni di vita.[27]

---

[24] Giovanni Marinelli, *Le medicine pertinenti alle infermità delle donne*, Venezia, Appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1563, c. 215 r *passim*.

[25] Gerolamo Mercuriale, *De morbis mulierum*, p. 60.

[26] Ivi, p. 89. E' dello stesso parere il maestro di danza e di salto Arcangelo Tuccaro, che scrive: "les exercise et la danse sont bons pour les femmes pourqu'elles deviennent plus fortes et ainsi mieux supporter les douleurs de l'accouchement" (citato in Wery, pp. 207-10).

[27] Ivi, p. 128-29. Il problema dell'amenorrea nelle danzatrici, in particolare adolescenti ai nostri giorni è molto frequente e studiato in correlazione all'anoressia. Cfr. B. A. Kaufman, M. P. Warren, L. Hamilton, *Intervention in an elite ballet school. An attempt at decreasing eating disorders and injury*, in

Nel *De Gymnastica*, passando in rassegna il tipo di esercizio fisico che varie categorie di uomini nel mondo antico eseguivano a seconda dell'età o della professione e con scopi differenziati, Mercuriale si sofferma sulle attività destinate alle donne. Nel mondo romano esse erano ammesse ai bagni termali, ma in luoghi separati, anche se ha qualche consistenza l'ipotesi che alcune donne - "impurae aliquae" - frequentassero palestre e terme "spectandi, et ludendi gratia", per essere guardate dagli uomini e per offrire loro divertimento. Le donne spartane invece avevano la consuetudine di frequentare la palestra insieme agli uomini; in riferimento a ciò anche Platone nella *Repubblica* auspica in ogni città la presenza di maestri che insegnino pubblicamente a uomini e donne i rudimenti della ginnastica di preparazione alle arti militari, in modo che tutta la popolazione, maschile e femminile, sia in grado difendersi dai nemici in caso di necessità.[28] Senofonte, citato da Mercuriale, narra di alcuni greci che, ammirando l'abilità di una danzatrice nell'eseguire una pirrica, ovvero un tipo di danza che imitava la gestualità guerriera, si domandarono perché le donne non andassero a combattere.[29]

Secondo Mercuriale, l'esercizio fisico in generale è utile alla conservazione della salute, ma si deve scegliere il tipo di esercizio adatto per ogni individuo. Ad esempio i fanciulli fino al ventunesimo anno di età non devono essere sottoposti a sforzi eccessivi - in particolare fino al settimo anno - ma deve essere concessa loro la libertà di movimento. Infatti nella scelta della natura, della qualità e della quantità del movimento da compiere si deve tenere conto di varie condizioni: le abitudini, l'età, la predisposizione naturale, il modo di vivere e il temperamento. In base a quest'ultimo punto Mercuriale motiva l'utilità dell'esercizio fisico per il benessere del corpo femminile - caratterizzato dalla combinazione temperamentale freddo-umido - con

---

Joyce Sherlock (a cura di), *Gender and dance*, Special Issue of *Women's Studies International Forum*, vol. 19, n. 5, 1996, pp. 545-550.

[28] Gerolamo Mercuriale, *De gymnastica*, p. 66 (ed. 1573) "(Plato) decernit publicos magistros habendos, qui gymnasticam pueros, atque puellas, et virgines edoceant, quod ad assequendam militarem peritiam, nil (sic) melius palaestrica et saltatoria gymnasticae partibus inveniatur".

[29] Ivi, p. 100: "Unde apud Xenophontem Paphlagones Mimam saltatriculam a Myso Pyrrhicam saltare iussam conspicati, admirantes graecos interrogarunt, numquid mulieribus etiam in pugna uterentur".

l'innalzarsi della temperatura corporea e l'evaporazione degli eccessi di umore. Prova ne sia la constatazione fatta sul campo della pratica medica che le donne che svolgono attività che presuppongono un uso del corpo messo sotto sforzo partoriscono con più facilità, sono più sane e vivono più a lungo di quelle sedentarie ed oziose.[30]

Se ciò riguarda l'esercizio fisico in generale, Mercuriale dedica alcune sezioni della sua opera alla danza, seppure in un'accezione particolare: l'espressione *gymnastica saltatoria* che egli impiega corrisponde al greco *orchesis* e include in essa la *sferistica* (giochi con la palla), la *cubistica* (acrobazia) e la *saltatio* (danza), che a sua volta comprende la ginnastica di preparazione all'esercizio militare, l'arte dei gesti di oratori e mimi e la danza teatrale. L'unico accenno alla danza in quanto ballo, ovvero intrattenimento sociale dei suoi contemporanei, consiste in una esternazione di condanna nel paragrafo riguardante gli effetti negativi della danza sulla salute.

Sulla scorta di un'affermazione di Galeno (*De Dieta*, libro I) Mercuriale sostiene l'utilità della danza in generale per il mantenimento della salute. Ma se i vari tipi di danza praticati nell'antichità concorrevano in vari modi alla conservazione della salute, tale scopo non è mai, o è raramente perseguito dai "nostra tripudia, *ballismos*, ac gesticulatorios motus, quos tam mulieres quam viri hodie ad libidines et delicias exercent" che, al contrario, producono effetti negativi di varia natura. Il ballo infatti non è finalizzato alla conservazione della salute o al conseguimento di forza ed agilità, ma al piacere e al divertimento fine a se stessi. Innanzi tutto l'usanza di danzare dopo il pasto della sera compromette la digestione e toglie ore al sonno. Inoltre il movimento continuo e forzato delle membra provoca un eccessivo surriscaldamento dell'organismo, con conseguenti capogiri, lacrimazioni, dolori alle gambe e ai piedi e calcoli ai reni (!). Se questi malesseri sono riscontrabili in individui dei due sessi, il ballo è particolarmente pericoloso per il corpo femminile qualora sottoposto ad aumento di temperatura degli umori, poiché la sua congenita debolezza renale, potrebbe provocare emorragie mestruali e - ribadendo un concetto già esposto altrove - aborti in caso di gravidanza.[31] Dunque Mercuriale ritiene che la danza sia utile in quanto esercizio in sé, ma la condanna come pratica sociale.

---

[30] Ivi, p. 215.

[31] Ivi, p. 305.

In margine, aggiungo un'ultima osservazione sul *De gymnastica*. L'edizione del 1573 contiene una ventina di pregevoli tavole illustrative che raffigurano vari tipi di esercizi, di giochi, di accessori etc. Soltanto due di esse includono immagini di corpi femminili. La prima esemplifica un paragrafo che riguarda il modo di sedersi degli antichi romani in occasione di banchetti: nella sala di una villa romana con un porticato aperto verso l'esterno sullo sfondo campeggia un tavolo monumentale imbandito. Due donne e un uomo sono mollemente distesi su un triclinio. Una delle donne avvicina una vivanda alla bocca, mentre l'altra prende dalle mani di una ancella un vassoio che contiene una lepre. Altri due servi maschi, uno che porta stoviglie vuote, l'altro che fa vento ai convitati completano la scena. La seconda immagine raffigura tre fanciulle in abiti antichi intente a divertirsi con un attrezzo molto somigliante a un'altalena, definito come "oscella velut petaurus" che nemmeno Mercuriale sembra aver chiaro che cosa sia, ma che il *Lexicum totius latinitatis* del Forcellini così descrive:

> machina in sublimi suspens, ex qua se in aerem excutiebant, atque in terra devolabant (...). Hoc nomine comprehendunt et machinam ligneam, genus ludi, quo homines per aerem rotarum pulsu jactantur, et omne id, supra quod homines agilitate corporum insignes ludunt, ut sunt hastae, circa quas se volvunt, funes, supra quos etiam reciproci ambulant, circuli, per quos se more piscium transmittunt, tabulae, e quibus in aere pendent, uno brachio se sustinentes.

Il disegno della macchina poco ha a che vedere con questa descrizione, e, visto il genere di esercizi che comportava, la presenza di figure femminili risulta alquanto inspiegabile, se non con l'assimilazione all'altalena che è un passatempo o gioco tipicamente attribuito alle fanciulle e che comunque non comporta sforzo fisico.

Come abbiamo visto fin qui dunque, il discorso medico sul tema dell'esercizio fisico, seppure in trattazioni di ampio respiro ad esso dedicate come quella di Mercuriale, sembra non includere la danza tra le attività corporee più adatte alla conservazione della salute, ma sembra unirsi piuttosto al coro di condanne che proviene dal discorso moralistico e religioso.

Educazione fisica ed educazione di genere

Le teorie sull'educazione corporea esposte dalla trattatistica umanistico-rinascimentale, derivano dall'incontro di due tradizioni di pensiero. La prima, sviluppata in ambito monastico maschile e femminile nel corso del medioevo a partire dal IX secolo, si basa sul presupposto teorico della connessione tra corpo e spirito, che consente, nell'ambito di un progetto educativo di ampio respiro, di correggerli reciprocamente.[32] La disciplina del corpo diventa dunque uno strumento di disciplina dell'anima e viceversa. Il processo di progressiva secolarizzazione del tipo di scritti che si rifà a questa tradizione si è compiuto verso il XV secolo nel quadro dei nuovi ideali dell'umanesimo. Insegnamenti e regole disciplinari che rivelano una stretta dipendenza con la tradizione monastica, vengono adattati a uso di laici spesso per opera di autori provenienti da ordini religiosi.[33] La consuetudine diffusa nelle classi dominanti di affidare l'educazione dei figli a precettori religiosi contribuisce a prolungare le interconnessioni tra i due campi. Vedremo come il processo di secolarizzazione delle norme di comportamento si riveli più marcato nei programmi educativi maschili, volti alla formazione alla vita pubblica; l'educazione femminile, al contrario, tende a mantenersi nei limiti della sfera privata ed è dunque fondamentalmente più conservativa nel rispetto del patrimonio delle virtù tipicamente religiose.[34]

---

[32] J.C Schmitt, *Il gesto nel medioevo*, Laterza, Roma-Bari, 1990.

[33] "Nel periodo di mezzo, fra controriforma e ancien régime, uno dei nodi cruciali di questa letteratura sta nell'estensione ai laici del principio per cui un comportamento umano indifferente viene incluso nel quadro della perfezione cristiana. E ciò proprio in coincidenza con l'infittirsi della letteratura laica di comportamento." Giovanni Pozzi, *Occhi bassi*, cit., p. 164.

[34] Vedi Dilwin Knox, *Disciplina: le origini monastiche e clericali del buon comportamento nell'Europa cattolica del Cinquecento e del primo Seicento*, in: Paolo Prodi (a cura di), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 63-100; *Idem*, *«Disciplina»: Le origini monastiche e clericali della civiltà delle buone maniere in Europa*, "Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento", XVIII, 1992, pp. 335-370; *Idem*, *Civility, courtesy and women*, in L. Panizza (a cura di), *Culture, society and women in Renaissance Italy*, Legenda, London 2000; Giovanni Pozzi, *Occhi bassi*, in E. Marsch - G. Pozzi (a cura di), *Thematologie des kleinen. Petits thèmes littéraires*, Editions Universitaires, Friburg (Suisse) 1986, pp. 161 – 211.

L'altra tradizione è quella cortese, che si sviluppa a partire dal X secolo fino a raggiungere il suo apogeo e la sua massima espansione nel secolo XII, in particolare all'interno dei due gruppi sociali dei cavalieri e dei *curiales*, ovvero i membri colti delle corti che erano al servizio di re, principi o vescovi. Anche in questo caso si istituisce una stretta relazione tra anima e corpo attraverso una forte ritualizzazione di quest'ultimo, attuata grazie a un processo di codificazione simbolica dei gesti, dei colori, dell'abbigliamento.[35]

Nell'incontro tra le due tradizioni, che si sostanziano a loro volta tramite l'apporto dei classici dell'antichità greco-latina che via via ritornano alla luce, l'umanesimo elabora programmi educativi finalizzati alla trasmissione non solo di ideali, di principi etici, di codici morali, ma anche, ed è quello che più ci interessa qui, di forme di controllo che passano in prima istanza attraverso il corpo. Le emergenze delle modalità di questo tipo di trasmissione dei comportamenti - che si attua attraverso processi di imitazione e interiorizzazione - sono da ricercare nella sfera dell'ordinario: i gesti quotidiani, l'uso della muscolatura facciale, la qualità del movimento, le funzioni attribuite agli oggetti di uso comune, agli accessori, agli abiti. Data la sua natura prescrittiva e normativa, la trattatistica pedagogica e sul comportamento, non può rendere conto dei vari aspetti di questo processo: dal punto di vista dell'analisi storica il corpo in movimento si situa su una direttrice che collega la sua natura - non intesa in termini di puro biologismo, ma nei termini relazionali del genere e della percezione - e la sua cultura che attraverso il comportamento, lo rende strumento di trasmissione di mentalità collettive. Ritengo quindi che sia importante dal punto di vista teorico tenere sullo sfondo del mio discorso la necessità di inscrivere il processo di civilizzazione e il disciplinamento all'interno della dimensione socioantropologica dell'*habitus*, o meglio, degli *habitus*, così come è elaborata da Bourdieu, secondo cui i condizionamenti associati a particolari condizioni di vita producono degli *habitus*,

> systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant

[35] C. Stephen Jaeger, *The Origins of Courtliness. Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals - 923-1210*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.

que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement "réglées" et "réguilières" sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre.[36]

Quando le fonti prescrittive designano un gesto come portatore di segno in un codice di comportamento che funziona come il linguaggio, si deve tenere presente che ciò acquisisce senso soltanto all'interno di un sistema percettivo più ampio che comprende tutto il corpo in movimento: l'atteggiamento, l'incedere, la qualità, il rapporto tra le membra etc. Ovvero, il sistema dei segni di un corpo sta tutto dentro alla costruzione culturale di quel corpo.

Eugenio Garin individua nel *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae* di Pietro Paolo Vergerio (Capodistria 1370 - Budapest 1444) il capostipite della letteratura pedagogica di tutto il Rinascimento, che "sarà impegnata a definire, precisare, a correggere nei particolari, piuttosto che a mutare l'impostazione vergeriana che permane a lungo, filtrata da trattato a trattato."[37] Vergerio, che insegnò nelle università di Padova, Bologna e Firenze, in tema di educazione rielabora idee di stampo umanistico provenienti da Coluccio Salutati e Leonardo Bruni, che fanno riferimento alla politica della Firenze repubblicana: l'educazione spetta di diritto a tutti coloro che per nascita o per posizione sociale sono destinati alle cariche pubbliche. Secondo Vergerio l'attività musicale è consigliabile, seppur con la riserva che la danza, che di tale attività fa parte, venga utilizzata come esercizio per formare il corpo e

---

[36] Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Les Éditions de minuit, Paris 1980, pp. 88-89, che aggiunge, in nota: "Il faudrait pouvoir éviter complètement de parler des concepts pour eux-mêmes, et de s'exposer ainsi à être à la fois schématique et formel. Comme tous les concepts dispositionnels, le concept d'habitus, que l'ensemble de ses usages historiques prédispose à désigner un système de dispositions acquises, permanentes et génératrices, vaut peut-être avant tout par le faux problèmes et les fausses solutions qu'il élimine, les questions qu'il permet de mieux poser ou de résoudre, les difficultés proprement scientifiques qu'il fait surgir."

[37] *L'educazione in Europa 1400-1600. Problemi e programmi*, Laterza, Roma 1976, p. 114.

rendere le membra agili, ma non venga poi praticata socialmente poiché "il saltare a tempo e condurre le donne nella danza ci sembrano piaceri indegni di un uomo".[38] Vergerio si augura che i fanciulli si mantengano puri il più a lungo possibile per evitare che quella che egli definisce una "Venere immatura" snervi le forze dell'animo e del corpo, riprendendo il passo petrarchesco del *De remediis* in cui la danza viene definita come "il giuoco che va inanzi al giuoco di Venere (...) quivi gli occhi son liberi, libere le mani, libera la lingua, et liberamente volano le parole (...) leva via la libidine, et torrai via el ballare".[39] Non solo quindi si devono tenere lontani i fanciulli da divertimenti che presuppongono frequentazioni femminili (come la danza), ma tali passatempi non devono nemmeno diventare l'oggetto dei loro discorsi.[40]

Vergerio sembrerebbe considerare la purezza originaria del fanciullo come un elemento di fragilità che lo espone alle minacce provenienti dalla corrotta età adulta. Un secolo più tardi, nelle parole in odore di controriforma di Jacopo Sadoleto è proprio la purezza, intesa come assenza totale di malizia, a preservare il fanciullo dalle controindicazioni morali all'esercizio fisico. Il fanciullo, che è naturalmente privo di malizia, "stia coi suoi pari, corra, salti, si dia ai giuochi, e specialmente a quelli che esercitano il corpo; e danzi, e rida, qualche volta abbandonandosi all'allegria".[41]

Leon Battista Alberti consiglia di distogliere i fanciulli maschi fin da piccoli dalle abitudini e dai comportamenti femminili facendo loro trascorrere molto tempo insieme ai rappresentanti adulti del proprio sesso ed esercitandoli alla virilità con attività adatte

---

[38] "Et item quae pulsu aut contu fit melodia, decentior est, quae vero spiritu atque ore, minus videtur ingenius convenire. Sed ad sonus saltare, et muliebres ducere choreas, indignae viro voluptates videri possunt, tametsi sit in iis rebus fructus aliquis, quoniam et corpus exercent, et multam membris dexteritatem adiciunt, si non lascivos juvenes redderent, eorum mores bonos nimia vanitate corrumperent." Petri Pauli Vergerii, *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae,* edizione a cura di Attilio Gnesotto, Randi, Padova 1918, p. 143.

[39] Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, nella traduzione di fra Remigio Nannini, *De' rimedi dell'una, et l'altra fortuna,* Venezia 1584, c. 50 r e v.

[40] Pietro Paolo Vergerio, *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae,* a cura di Attilio Gnesotto, Randi, Padova 1918, p. 107.

[41] Il vescovo Giacomo Sadoleto cerca un punto di incontro con la Riforma protestante, J. Sadoleti, *De liberis recte instituendis liber*, 1533.

alla loro età.[42] Fanciulli e fanciulle non dovrebbero giocare insieme: il rischio è che nei gesti, nei giochi, nelle parole si insinuino modalità di relazione che alludano alla sessualità e che potrebbero instaurarsi nell'abitudine come predisposizione alla lussuria. Tale concezione albertiana è da mettere in relazione alla teoria aristotelica dello sviluppo secondo cui l'anima razionale del bambino non è ancora ben formata e quindi non è in grado di sottomettere e controllare l'anima sensitiva. A partire da tali presupposti teorici l'opinione di Alberti sulla danza è ambigua: se da un lato cita Socrate per affermare che danzare in privato è un esercizio utile, dall'altra nota che fuori da quel contesto sarebbe "lascivo e inetto", ma in un altro contesto ancora annovera la danza tra le forme di "leggerezza" alle quali la natura animale dell'uomo è predisposta, attribuendole quindi una connotazione positiva.[43] Nel *De Iciarchia* infine annovera il danzare con moderazione tra le doti che un individuo di nobile nascita e di buona educazione deve coltivare:

> Queste sono el cavalcare, el danzare, l'andar per via, e simili. Ma vi bisogna soprattutto moderar e gesti e la fronte, e' moti e la figura di tutta la persona con accuratissimo riguardo e con arte molto castigata al tutto, che nulla ivi paia fatto con escogitato artificio, ma creda chi le vede che questa laude in te sia dono innato dalla natura.[44]

Tanto per Vergerio, quanto per Alberti, ma anche, più in generale, per la trattatistica di stampo umanistico sull'educazione, la danza è un esercizio utile per il corpo nell'ambito di un progetto educativo che si fonda sulla corrispondenza di disciplina del corpo e disciplina dell'anima, ma la sua utilizzazione pubblica deve essere limitata, o per lo meno attuata a tempo debito, a compimento del processo di crescita. Tali posizioni sono da mettere in relazione con le finalità del progetto

---

[42] Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Einaudi, Torino 1969, p. 58.

[43] Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di Romano e Tenenti, Torino 1969, p. 58 e p. 174-5.

[44] Leon Battista Alberti, *De Iciarchia*, edizione a cura di Cecyl Grayson, vol. II, Bari 1966, pp. 229-30.

educativo stesso, che sono quelle della preparazione a partecipare attivamente alle istituzioni cittadine.

Matteo Palmieri, che nel formulare il proprio programma educativo pensa alla formazione di un uomo capace di partecipare attivamente alle istituzioni cittadine della Firenze di primo Quattrocento, nel consigliare ai fanciulli gli esercizi fisici giudica che debbano evitare quelli femminili e quelli che si eseguono stando seduti, a meno che non esercitino l'ingegno. E' concesso giocare a palla, correre, saltare, ma anche fare musica "la quale con misurate prontezze dispone il corpo dando attitudini degne, et insieme exercita et nutrica lo ingegno, emenda la voce et fa la pronuntia dolce, acuta, grave et sonora secondo il bisogno poi ti richiede"[45]. Palmieri sembra qui utilizzare il significato ampio di disciplina musicale, che comprende anche l'uso del corpo. Come si è visto nei manuali di danza della tradizione di Domenico e in particolare in quello di Guglielmo Ebreo, la difesa teorica della danza si articola all'interno di quella della musica, che la contiene, dato che la musica era già riconosciuta come "scientia et arte". Si noti inoltre come i termini misura, prontezza, disposizione e attitudine facciano parte anche del vocabolario descrittivo della letteratura orchestica,

Trexler legge i nuovi indirizzi educativi introdotti dall'umanesimo fiorentino come un "contributo alla rimascolinizzazione della vita famigliare di fronte a modelli ed abitudini che offuscavano le differenze tra maschio e femmina" per formare "giovani che potevano contribuire alla rigenerazione morale della famiglia, e, più in generale, alla società". Maschi e femmine venivano educati separatamente con metodi che comportavano "il rifiuto della solitudine e dei contatti con i ragazzi più grandi, la sistematica utilizzazione di tutti i momenti liberi, l'educazione del gesto e dell'espressione, del movimento e della parola".[46]

Anche i programmi di insegnamento elaborati da Vittorino da Feltre e applicati nella sua Ca' Gioiosa a Mantova nei primi decenni del XV secolo tenevano in gran conto l'educazione del corpo, oltre che dell'ingegno e del cuore. Secondo le testimonianze che diedero del suo lavoro alcuni dei suoi allievi che intrapresero a loro

---

[45] Matteo Palmieri, *Vita Civile*, edizione critica a cura di Gino Belloni, Sansoni, Firenze 1982, p. 28.

[46] Richard C. Trexler, *Famiglia e potere a Firenze nel Rinascimento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990, p. 121.

volta la professione letteraria o di educatori, l'educazione del corpo nella scuola di Vittorino era attuata tramite l'uso della ginnastica, di vari tipi di esercizio fisico, del gioco della palla, della corsa con trampoli e a cavallo, e la simulazione di combattimenti. Ma non si trattava soltanto di esercitare e fortificare il corpo. Vittorino

> fu così scrupoloso da aver cura di correggere, nei giovani, non solo i difetti di pronuncia, avvezzandoli, se la dizione era troppo chiusa, o aperta, o aspra, o contratta, o dura, o debole, a pronuncia gradevole, fluida, chiara, dolce: ma ne rendeva armoniosi anche il passo, l'atto del corpo, i moti del capo, dei piedi, delle mani, in una grazia piena di decoro.[47]

Il fine di tale programma era quello di far giungere alla compostezza delle membra e del corpo in movimento nel suo insieme, compostezza che rivela all'esterno la capacità di autoeducazione di sé.[48] La scuola di Vittorino era frequentata anche da fanciulle - in particolare da quelle di casa Gonzaga, ovvero Cecilia, Margherita, figlia del primo Marchese di Mantova Gianfrancesco e poi sposa (per soli tre anni, perché morì in giovane età) di Leonello d'Este e Barbara di Brandeburgo, figlia dell'Imperatore Sigismondo e promessa sposa in tenera età a Ludovico Gonzaga, che venne a Mantova nel 1433 all'età di 12 anni per essere educata alla Ca' Gioriosa, come lo era stato il marito. Non vi sono testimonianze riguardo all'educazione del corpo che veniva impartita alle fanciulle, ma si sa che ai giovanissimi dei due sessi veniva concesso di trascorrere insieme i momenti di svago, mai oziosi, ma aperti al gioco.

Nell'educazione dei fanciulli il gioco è fondamentale come luogo di formazione dei primi rudimenti di cultura fisica. In generale si raccomandano giochi che riproducano situazioni della vita reale ovvero simulazioni delle attività che i fanciulli svolgeranno in età adulta, e dato che le occupazioni adulte femminili sono diverse dalle occupazioni adulte maschili, fin dall'infanzia la differenziazione appare chiara. La

---

[47] F. Prendilaqua, *Dialogo intorno alla vita di Vittorino da Feltre*, in Eugenio Garin (a cura di), *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, Firenze 1958, pp. 60-61.

[48] Luisa Rotondi Secchi Tarugi, *Il metodo pedagogico di Vittorino da Feltre*, in Eadem (a cura di), *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'umanesimo*, Guerini e Associati, Milano 1992, p. 195.

fanciulla deve giocare con oggetti in miniatura che hanno a che fare con la conduzione della vita domestica, "strumenti di tutte le bisogne della casa, in certa picciola forma, come li veggiamo, in legno, e in diversi metalli, ridotti"[49] e deve imparare a cucire e ricamare, mentre tutti i giochi di carattere sportivo le sono negati[50].

I progetti educativi elaborati all'interno dell'umanesimo costituiranno almeno fino alla controriforma un punto di riferimento e un serbatoio di teorie e precetti, che verranno precisati ed elaborati. Ne costituisce una summa sistematica e organica il *Della institutione di tutta la vita dell'huomo nato nobile et in città libera* di Alessandro Piccolomini, dedicato al "nobilissimo fanciullino Alessandro Colombini, pochi giorni innanzi nato, figliuol della immortale mad. Laudomia Forteguerri. Al quale, havendolo egli sostenuto al battesimo, secondo l'usanza de' compari, de i detti libri fa dono".[51]

Piccolomini, nell'impostare l'educazione fisica dei fanciulli, presta molta attenzione ad assegnare alle diverse fasi della crescita le attività più appropriate: l'educazione fisica del fanciullo deve cominciare dalla primissima infanzia, ovvero sotto i tre anni, tra le mani delle nutrici, che devono massaggiare delicatamente le piccole membra, al fine di tonificare i muscoli e sciogliere le articolazioni, di correggere malformazioni e prevenire difetti di postura.[52] Un trattato coevo di pediatria francese riprende le prescrizioni della medicina araba riguardo ai massaggi dopo il bagno, che devono essere eseguiti diversamente a seconda del sesso del neonato: si deve massaggiare dolcemente il corpo femminile per ammorbidirlo, con più energia quello

---

[49] Lodovico Dolce, *Dialogo della institutione delle donne*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547, p. 8, che lo riprende da Giovan Lodovico Vives da Valenza, *De l'ufficio del marito, come si debba portare verso la moglie. De l'institutione de la femina Christiana, vergine, maritata o vedova. De lo ammaestrare i fanciulli ne le arti liberali. Opera non pur dilettevole: ma anco utilissima a ciascuna maniera di persona*. In Vinegia, Appresso Vincenzo Vaugris, al segno d'Erasmo, 1546.

[50] Sul gioco e la sua funzione pedagogica nel rinascimento: Paola De Sanctis Ricciardone, *Antropologia del gioco*, Liguori, Napoli 1994; Alessandra Rizzi, *Ludus/ludere. Giocare in Italia alla fine del Medio Evo*, Fondazione Benetton/Viella, Treviso-Roma 1995; Philippe Ariès e Jean-Claude Margolin, *Les jeux à la Renaissance*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1982; Simonetta Cavaciocchi (a cura di), *Il tempo libero, economia e società, secc. XII-XVIII*, Le Monnier, Firenze 1995.

[51] In Vinegia, Per Giovanmaria Bonelli 1552.

[52] Ivi, c. 28 r. e v. passim.

maschile per dargli vigore.[53] Secondo la teoria degli umori il corpo del neonato è costituito in gran parte da acqua e l'umidità dei tessuti li rende fragili e deboli, ma allo stesso tempo anche duttili e malleabili. Massaggi epidermici e muscolari, manipolazioni delle giunture ossee e vari tipi di fasciature danno forma al corpo, curano o prevengono le malformazioni, predispongono la femmina all'acquisizione della bellezza, il maschio della forza. Si devono dunque abituare i neonati a non "impigrirsi nell'ozio", ma a fare piccoli movimenti con le mani, i piedi o altre parti del corpo atti a "eccitar(n)e il caldo naturale" che "consuma et fa esalare quella humidità superflua ch'el fanciullo dal corpo della madre portonne, et così disseccandosi il corpo viene à farsi più forte". Questi movimenti, come suggeriva Avicenna, devono essere accompagnati da cantilene.[54]

Dopo questa "danza passiva" fatta di movimenti indotti dalla nutrice (piuttosto che dalla madre) e dalla musica del suo canto, Piccolomini consiglia per i fanciulli di età compresa tra i cinque e i dieci anni la corsa, il salto e la lotta da esercitare due volte al giorno, un'ora al mattino e un'ora alla sera. Per la successiva fascia di età (da dieci a quattordici anni) vengono consigliati il "tratto del palo", il salto, e l'equitazione. Nel suo ponderoso trattato, Piccolomini non dedica alcun accenno alla danza, ma consiglia caldamente l'educazione musicale, in quanto riempitivo ideale dei pericolosi momenti di ozio, preparazione a un ascolto critico e stimolo di affetti nell'animo sensibile dei fanciulli.[55]

La classificazione di esercizi a seconda dell'età già proposta da Piccolomini, viene ripresa con precisazioni ancora più puntuali da *L'arte di conservare la sanità* di

---

[53] Simon de Vallambert, *De la maniere de nourrir et gouverner les enfants dès leur naissance*, Poitiers 1565, citato in E. Berriot-Salvadore, *Corps humain ou corps humains: homme, femme, enfant dans la médicine de la Renaissance*, in Jean-Fontaine Céard (a cura di), *Le corps à la Renaissance*, Amateurs de Livres, Paris 1990, pp. 444). Sulle pratiche della manipolazione del corpo del neonato attraverso fasciature, massaggi e manipolazioni in prospettiva antropologica vedi Jacques Gelis, *Refaire le corps. Les déformations volontaires du corps de l'enfant à la naissance*, "Ethnologie fançaise" 14, n. 1, 1984, 7-28, ma anche Georges Vigarello, *Le corps redressé: Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Editions Delarge, Paris 1978.

[54] Alessandro Piccolomini, *Della institutione di tutta la vita dell'huomo nato nobile et in città libera*, cit., c. 27v *passim*.

[55] Ivi, c. 46 r, c. 64 r, c. 60 r.

Bartolomeo Traffichetti. Nella prima infanzia (dai sette mesi ai sette anni) si consiglia di compiere attività quotidiane come il camminare e il correre con "moto moderato e soave" e non "impetuosamente" come i fanciulli spontaneamente farebbero.[56] I fanciulli di età compresa tra i sette e i quattordici anni possono misurarsi con un "esercizio più gagliardo", ma sempre "blando e misurato": alle attività più ordinarie si aggiungono il "gioco della palla piccola" e il "cavalcare cavalli piacevoli e non furiosi". Tra i quattordici e i ventuno anni i movimenti devono essere misurati e "gravi" in qualsiasi attività fisica - passeggiare, ballare, cavalcare. Qualsiasi perdita di controllo - "errori" e "rozzezze" - rischia di ripercuotersi sull'anima, "perché dalla modestia del corpo, si acquista anche modestia nell'animo".[57] Nelle successive fasce di età controllo e misura continuano a essere necessari, fino al raggiungimento della maturità del corpo. Soltanto dai ventuno anni in poi (e fino ai trentacinque) qualsiasi attività fisica è non solo necessaria, ma anche consentita in tutta libertà, poiché le membra sono completamente formate e possono sopportare "ogni gagliardo moto", tra i quali per esempio il salto, la danza, il lancio del disco e del peso.[58]

Si devono inoltre tenere lontani il più possibile i fanciulli dai servi che potrebbero essere di cattivo esempio, tanto nel linguaggio quanto, e soprattutto, nelle maniere "essendo per il più, et ne i gesti del corpo, et nelle parole scomposti, et immodesti, et per desiderio di vivere licentiosamente poco amici d'ogni buona disciplina".[59] Per lo stesso motivo precettori e governanti devono essere scelti con cura non solo per quanto

---

[56] Bartolomeo Traffichetti, *L'arte di conservare la sanità*, Pesaro 1565, c. 148 r *passim*. L'autore è di Bertinoro ed è medico a Rimini. L'opera, di stampo aristotelico, è dedicata ad Alberto Pio. Lo stesso è autore di un'opera manoscritta dal titolo *Della dignità delle donne*, conservata presso la Biblioteca del Consiglio di Stato di Roma (citata in: G. L. Masetti Zannini, *Motivi storici dell'educazione femminile: scienza, lavoro, giuochi*, Napoli 1992, p. 97) in cui, nell'ambito di una lode alle donne si raccomandano quegli "esercizi del corpo convenienti a donna, come il ballare, il sonare instrumenti di musica", sempre però con "suprema gratia", "riguardo" e " delicatezza che si conviene loro".

[57] Bartolomeo Traffichetti, *L'arte di conservare la sanità*, Pesaro 1565, c. 157 r.

[58] Bartolomeo Traffichetti, *L'arte di conservare la sanità*, Pesaro 1565, c. 161 r e v.

[59] Silvio Antoniano, *Tre libri dell'educazione christiana de i figlioli*, trad. di A. Figliucci, Sebastiano dalle donne et G. Stringari, Verona 1584, c. 30 r.

possono insegnare in termini di formazione etica e letteraria, ma perché siano un esempio anche negli atteggiamenti del corpo.

Le indicazioni precise riguardanti il tipo di esercizio adatto per ogni età sono per lo più rivolte ai fanciulli di sesso maschile e non hanno un corrispondente nella letteratura riguardante le fanciulle. Soltanto nella primissima infanzia, ovvero nel periodo in cui essi sono considerati passivi, maschi e femmine vengono trattati allo stesso modo. Ma molto presto l'educazione fisica si differenzia a seconda del sesso: vengono dunque separati nel gioco sia perché le loro identità sessuali si formino in modo autonomo sia per evitare che si instaurino legami forti tra i due sessi in termini di relazione amorosa. Le fanciulle dunque devono divertirsi tra di loro: le compagne devono essere scelte con cura, per onestà e rango, e con la stessa cura si devono scegliere i giochi e gli argomenti di conversazione, tratti per lo più dalle sacre scritture. In particolare "non si parli di ballare o di conviti o di sollazzi".[60]

La produzione editoriale a scopo pedagogico nel secolo XV è per lo più diretta ai fanciulli maschi e raramente si occupa anche dell'educazione delle fanciulle. L'educazione femminile si costruisce per differenza, interferendo continuamente con l'identità maschile, ed è quindi leggibile soltanto se inserita nel quadro più ampio delle relazioni di genere, che, culturalmente, presuppone in ogni momento. Se l'educazione dei fanciulli mira a soddisfare l'esigenza sociale ed etica di esercitare ed esibire le doti di forza e agilità tradizionalmente (oltre che biologicamente) connesse alla virilità, l'educazione delle fanciulle è condizionata da un lato alla sua connaturata debolezza, dall'altro al decoro morale, che impone il controllo di un movimento troppo brusco o di uno sguardo troppo diretto.

Come abbiamo visto il discorso medico sostiene l'inferiorità congenita della fisiologia femminile. Secondo la teoria aristotelica degli umori il temperamento freddo e umido, unito alle perdite mestruali, preclude alla donna una piena attività del corpo. Al contrario il temperamento caldo produce nell'uomo eccessi di calore che devono essere smaltiti e che quindi si traducono in forza e movimento. La trattatistica

---

[60] Giovan Lodovico Vives da Valenza, *De l'ufficio del marito, come si debba portare verso la moglie. De l'institutione de la femina Christiana, vergine, maritata o vedova. De lo ammaestrare i fanciulli ne le arti liberali. Opera non pur dilettevole: ma anco utilissima a ciascuna maniera di persona.* In Vinegia, Appresso Vincenzo Vaugris, al segno d'Erasmo, 1546, c. 95 v.

pedagogica rinascimentale attinge largamente a questo ambito di discorso, anche se non mancano le contaminazioni provenienti dal filone letterario impregnato di platonismo. Tali contaminazioni aprono spazi sia all'ambiguità sia alla libertà di interpretazione di norme apparentemente inviolabili, senza tuttavia venir meno alle differenziazioni di genere nella prassi educativa fin dalla prima infanzia.

Gesti distintivi del femminile

> Il saper danzare, sonare, et cantare a una Giovane, non è di biasimo; né di molta loda, communque si sia.[61]

Il primo documento conosciuto in volgare che riguarda l'educazione secolare femminile è *Il reggimento e dei costumi delle donne* di Francesco da Barberino, compilato in forma manoscritta tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, e quindi molto anteriore al periodo qui preso in considerazione. Questo testo non può essere considerato il capostipite di un genere nel senso della filiazione letteraria, dato che di esso si conosce un solo esemplare manoscritto (pubblicato per la prima volta nel XIX secolo) e sembra non essere stato noto nei secoli immediatamente successivi alla sua composizione. Il suo valore in questo contesto è quello di una testimonianza vivida e socialmente consapevole di una mentalità che propone in nuce molti dei temi che verranno dibattuti nella trattatistica umanistico-rinascimentale, a testimoniare una forte permanenza delle regole di comportamento, o meglio della cultura fisica femminile.

L'autore, di area fiorentina, allievo di Brunetto Latini, gravita nell'atmosfera culturale della corte papale avignonese (presso la quale probabilmente aveva soggiornato per motivi di studio) ed è fortemente influenzato dalla cultura cortese e cavalleresca. Il *Reggimento* ha la forma di un dialogo, che si dipana tra l'autore e una donna che ne sostiene e alimenta l'ispirazione nel corso dell'opera. In alcuni passaggi

---

[61] Lodovico Dolce, *Dialogo della institutione delle donne*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547, c. 31r.

all'interlocutrice reale si sostituiscono figure allegoriche o viste in sogno. Ai dialoghi si alternano esposizioni delle regole di comportamento, in versi e prosa.

Una delle caratteristiche salienti di questo testo e di cui restano scarse tracce nella produzione seguente è la modulazione dell'obbligo di obbedienza alle regole di comportamento proposte a seconda dello strato sociale cui la donna appartiene: dallo standard più alto che si addice alla nobiltà, le regole diventano sempre meno rigide man mano che si scende nella scala sociale.[62] Vengono presi in esame soggetti sociali femminili altrimenti ignorati dalla trattatistica del comportamento come ad esempio le venditrici ambulanti, le cameriere, le serve e le religiose. Gli atteggiamenti del corpo rivestono grande importanza non soltanto nell'educazione, ma anche nel destino di una donna: per esempio nella scelta della sposa tra due fanciulle, l'una intelligente, colta ricca e bella, ma che si guarda intorno qua e là, e l'altra, mediocre nel resto, ma che tiene sempre gli occhi bassi, è da preferire la seconda.[63]

I temi fondamentali esposti da Francesco da Barberino riguardano regole di buone maniere associate alle attività quotidiane come, ad esempio, il modo di mangiare o di camminare,[64] o il modo di porsi nelle relazioni sociali. La fanciulla può giocare con gli altri fanciulli – maschi e femmine - solo se invitata a farlo dagli adulti (genitori, balie o maestri); può parlare solo se interpellata, a meno che non si trovi tra sole donne e al riparo da interferenze maschili, e deve farlo a bassa voce e "temperatamente", "colle sue mani, e l'altre membra ferme, / che 'l movimento, e il mutar delle membra / significa in fanciulla troppi vezzi". Quando mangia sia "ordinata, e cortese, / E béa poco, e quel sia temperato". Se le accadesse per qualsiasi motivo di divertirsi per qualcosa deve

---

[62] "[La figlia] di Cavalier da Scudo, / o di solenne Giudice, / o di solenne Medico, / o d'altro gentil, uomo (...) E dico di colei, ch'à questo grado; / ch'ella non sia si tosto/ tenuta alli costumi, / Come quell'altre ch'è detto di sovra. (...) [La figlia di Marchesi, Duchi o Baroni] E porrà ben più ridere, e giuocare, / e più d'attorno onestamente andare. / E anche in balli e in canti/ Più allegrezza menare.", Francesco da Barberino, *Del reggimento e costumi di donna secondo la lezione dell'antico testo a penna barberiniano*, a cura del conte Carlo Bandi di Vesme, G. Romagnoli, Bologna 1875, p. 46-47.

[63] Ivi, p. 66-67.

[64] "Bella, e conta è l'andatura /che fa i passi con misura; / Ma non può bei passi fare / Chi vuole a vantà guardare." Ivi, p. 258.

trattenersi dal gridare o dal ridere, per evitare che le si possano vedere i denti.[65] Non stia alla finestra o sulla porta ed esca per la strada solo se accompagnata dalla madre, non saluti nessuno, ma si muova con "picciol passi, e radi, e pari".[66] Trovandosi in presenza di persone estranee alla sua famiglia si mostri timorosa, eviti di soffermare lo sguardo su qualcuno in particolare.[67] Canti soltanto qualora ne sia richiesta, ma lo faccia a bassa voce e con gli occhi bassi.[68] Si controlli anche nel danzare:

E se le avien che per simil comando
Le convenga ballare,
Senz'atto di vaghezza
Onestamente balli
Né già come giollara
Punto studi in saltare;
Accioché non si dica
Ch'ella sia di non fermo intelletto.[69]

La contrapposizione tra movimento eccessivo e compostezza del corpo ha le sue radici nell'educazione religiosa e nella già menzionata corrispondenza istituita tra esterno e interno: il movimento incontrollato che scompone il corpo, porta scompiglio nell'intelletto, che non è più fermo. Si istituisce in tal modo la correlazione tra danza movimentata, o addirittura scatenata - tipica dei giullari-, e pazzia di cui si è parlato a proposito delle fonti medico-scientifiche e eche si rivelerà persistente nella letteratura successiva.

L'attività della danza secondo Barberino è certamente pericolosa, ma non può essere completamente vietata "perocché non porria sì rinchiusa / Durar con tanto freno / La sua tenera età". Si deve fare in modo che la fanciulla sia guidata nell'apprendimento

---

[65] Ivi, p. 45.

[66] Ivi, p. 62.

[67] Ivi, p. 57.

[68] Ivi, p. 40-41 *passim.*

[69] Ivi, p. 42.

da una balia o da una maestra che la abitui gradatamente alla musica, di preferenza a suonare l'arpa, strumento femminile per eccellenza (tuttora) e al movimento rispettando i limiti di ciò che è femminile.[70] Se la figlia di cavalieri volesse divertirsi con canti e balli "In loco onesto, e d'onesta compagnia,/ Tuttora vergognosa il potrà fare"[71], mentre, la "figlia di minori" (lavoratori, artigiani etc.) in queste attività può "usar larghezza / ma si mantenga nei limiti del suo grado".[72]

Il testo che può essere a pieno titolo considerato il capostipite della trattatistica riguardante l'educazione e il comportamento della donna è il *De re uxoria* di Francesco Barbaro.[73] Il trattatello, scritto in lingua latina probabilmente tra 1415 e 1416, nel periodo di permanenza dell'autore a Firenze e dedicato a Lorenzo di Giovanni de' Medici, fratello di Cosimo, in occasione delle sue nozze con Giulia Cavalcanti, ebbe un immediato successo tra gli intellettuali laici ed ecclesiastici contemporanei. In seguito si diffuse in numerose redazioni manoscritte e venne più volte stampato sia in latino sia in volgare. Il tema, che è quello della scelta della moglie e dell'educazione dei figli, si dipana attraverso argomentazioni tratte dalla morale comune, e quindi dall'esperienza stessa del Barbaro, ma dipende in larga parte da Plutarco. Per Barbaro il matrimonio è giustificato principalmente dalla procreazione ma anche dalla necessità di affiancare all'uomo una buona compagna di vita: i criteri di scelta della moglie devono quindi tenere conto di entrambi questi fattori. La moglie deve essere preferibilmente di stirpe nobile o almeno dello stesso grado del marito,[74] ma soprattutto, ancor prima che intestataria di una grossa dote, deve essere virtuosa. L'equilibrio all'interno della coppia si realizza attraverso il rispetto delle differenze di complessione fisica di uomo e donna,

---

[70] Ivi, p. 59.

[71] Ivi, p. 74.

[72] Ivi, p. 75.

[73] Francesco Barbaro (Venezia 1390 - Venezia 1454) è allievo di Gasparino Barzizza a Padova e impara il greco a Venezia con Guarino Veronese. Dal 1415 è a Firenze, nella cerchia degli umanisti di Rossi, Leonardo Bruni, Niccolò Niccoli. Dal 1419 fa parte del Senato della Serenissima. Inizia qui una brillante carriera politica, amministrativa e diplomatica. Critica i costumi della curia in nome di ideali francescani (corrispondenza con Bernardino da Siena e con Alberto da Sarteano). Cfr. G. Gualdo, Dizionario biografico degli italiani, vol. 6, *sub vocem.*

[74] Francesco Barbaro, *De re uxoria*, cit., c. 29 v.

su cui si costruisce il ruolo sociale. Ovvero essendo stati gli uomini dotati dalla natura di maggiore forza e resistenza corporea, a loro spetta il compito di "acquistar le ricchezze", mentre "le femmine furono di molle et dilicata natura create, affinché per la imbecilità loro con maggior industria, cura, e diligenzia le cose della casa dovessero custodire".[75] Dunque è la biologia stessa a imporre le competenze e il ruolo sociale e a supportare la definizione dei doveri fondamentali di una moglie, che sono l'amore verso il marito, "l'industriosa e sollecita" cura delle cose di casa, e, quel che più ci interessa, la "modestia e mansuetudine" dei costumi.

L'attenzione di Barbaro al corpo femminile, che è sempre il corpo non di una donna ma di una moglie, è legata alle valenze etiche dei segni esteriori dell'anima ed è costruita intorno al concetto di *modestia.*[76] La modestia in Barbaro sta a indicare un certo qual tipo di timidezza che nasce dalla manifestazione del desiderio del soggetto femminile di essere irrilevante. La modestia è una virtù che riguarda l'anima, ma che si rende visibile attraverso il corpo: come tale ha una valenza di etica personale ma anche relazionale, configurandosi come il modo in cui la donna/moglie entra in contatto con le persone che la circondano e che per tale virtù la ammirano e la rispettano. La modestia

---

[75] Ivi, c. 54v. E' dello stesso avviso Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di R. Ruggero e A. Tenenti, Einaudi, Torino 1969, p. 267: "L'animo è dell'uomo assai più che quello delle femine robusto e fermo a sostenere ogni impeto de' nemici, et sono più forti alle fatiche, più costanti negli afanni, et ànno gli uomini ancora più honesta licenzia uscire pe' paesi altrui, acquistando et coadivando de' beni la fortuna. Contrario le femine, quasi tutte si vegono timide da natura, molle, tarde et per quasto più utili sedendo a custodire le cose, quasi come la natura così provedesse al viver nostro, volendo che l'huomo rechi a casa, la donna lo serbi."

[76] Cesare Ripa (*Iconologia*, a cura di P. Buscardi, TEA, Milano 1992, p. 292) così descrive la modestia: "Una giovanetta, che tenga nella destra mano uno scettro, in cima al quale vi sia un'occhio, vestasi di bianco et cingasi di una cinta d'oro, stia con il capo chino, senza ciuffo, et senz'altro ornamento di testa. Santo Agostino dice, che la modestia è detta dal modo, et il modo è padre dell'ordine: di modo che la modestia consiste, in ordinare et moderare le operationi humane. La Modestia dunque richiede, che l'huomo sappia moderare se stesso, dono particulare di Dio. Il vestimento bianco è segno di modestia, et d'animo, il qual contento delle cose presenti, par che niente tenti più avanti. Si cinge la modestia con cinta d'oro, perciò che anco le divine lettere mediante la suddetta cinta dimostrano la temperanza, et la modestia, per la quale i larghi et lascivij desiderij, et sfrenate cupidità, si ritringono, et di raffrenano. Stà con il capo chino per degno di modestia come fanno le homeste donzelle, et li Religiosi amatori della modestia. (...)." Tavola 1, a fine capitolo.

si rivela nei gesti, nelle parole, nell'abbigliamento, nel modo di mangiare, nelle occupazioni quotidiane, ma in particolare nello sguardo, che riflette i moti dell'anima, anche i più segreti. Ogni gesto, movimento o espressione deve quindi essere accompagnato da "gentil gravitade" e "da quella mansuetudine, che si conviene al decoro dei luoghi, de i tempi, et delle persone". La donna deve evitare di camminare velocemente, di guardarsi intorno e gesticolare senza motivo, di scrollare il capo o contorcersi, di ridere sfrenatamente.[77]

Se gli atteggiamenti da evitare hanno a che fare con le qualità della velocità, dell'eccessivo movimento, dello scatto, dell'instabilità, si giunge alla modestia attraverso un controllo del corpo attuato all'insegna della gravità, della lentezza, della staticità. Questa sorta di statuario distacco non deve però diventare segno esteriore della superbia, ma indice di mansuetudine intesa, in concordanza alle due accezioni latine del termine *mansuetudo*, come sottomissione ma anche come civiltà. Barbaro offre anche alla buona moglie un metodo per esercitare il controllo del corpo, tratto dall'arte oratoria e in particolare dall'abitudine di Demostene a correggere quotidianamente espressioni e gesti davanti allo specchio. Questo invito a pensarsi sempre davanti a uno specchio è molto significativo nel processo di costruzione di un'autoimmagine che procede dall'esterno verso l'interno e che ben si inquadra nella teoria secondo la quale la disciplina del corpo influisce sulla disciplina dell'anima. Lo specchio rimanda l'immagine della donna/moglie che la società e la cultura hanno costruito per lei, appellandosi a quella natura che quello stesso specchio assorbe, e non è in grado di rimandare.

Su questa capacità di autocontrollo e di gestione dell'immagine di sé si fonda anche la libertà delle donne di partecipare alla vita pubblica, pur sempre in compagnia del marito. A sostegno di quest'ultima necessità Barbaro ricorre di nuovo al fenomeno fisico della riflessione della luce, questa volta con una bella similitudine *ex negativo*:

> Nella qual cosa debbono le mogli avertire, di non fare come la Luna in verso il Sole. Ella quando se gli trova vicina, si nasconde, et non si lascia vedere; ma fattasi alquanto da lui lontana, a tutti più bella, et molto giubilante si dimostra.

---

[77] Ivi, c. 44 r e v.

> Le mogli adunque in presenza de' lor mariti voglio che comparischino allegramente: ma quando ei sono absenti, per mio consiglio se ne staranno raccolte in casa; ad haver cura et diligente governo delle cose loro.[78]

Nella sfera pubblica la moglie deve imparare a creare la propria invisibilità nel cono d'ombra del marito, rendendosi diafana, ma pur sempre piacevole presenza.[79]

La modestia in Barbaro si configura, sulla scorta della tradizione elaborata nell'ambito della disciplina religiosa, da Ugo da San Vittore in poi,[80] come una virtù che si acquisisce attraverso l'educazione, frutto di un esercizio continuo di rispecchiamento tra le virtù interiori e le loro manifestazioni esteriori, che consiste nello stemperare ogni eccesso. La fanciulla deve dunque imparare ad esprimere la propria irrilevanza attraverso gesti precisi e mirati: le palpebre abbassate, nessun movimento che possa sorprendere, il silenzio, la risata trattenuta, la compostezza delle membra.

Giannozzo di Tommaso, una delle voci che anima il *Della famiglia*, di Leon Battista Alberti chiede alla propria moglie di mantenersi "modestissima e costumatissima" e le spiega come:

> grandissima parte di modestia sta in sapere temperarsi con gravità e maturità in ogni gesto, e in temperarsi con ragione e consiglio in ogni parola sì in casa tra' suoi, sì molto più fuori tra le genti. Per questo molto a me sarà grato vedere a te sia in odio questi gesti leggieri, questo gittare le mani qua e là, questo gracchiare quale fanno alcune treccaiuole tutto il dì e in casa e all'uscio e

---

[78] Ivi, c. 45v, 46 r.

[79] Riprende il concetto attraverso un'altra metafora "luminosa" Stefano Guazzo: "ella seguirà lui suo capo come ombra il corpo, e si piglierà i costumi di lui per legge della sua vita, e vi farà dentro un abito immutabile" (*La civil conversazione* (1574), edizione a cura di Amedeo Quondam, Panini, Modena 1993, p. 195).

[80] Giovanni Pozzi, *Occhi bassi*, in E. Marsch - G. Pozzi (a cura di), *Thematologie des kleinen. Petits thèmes littéraires*, Editions Universitaires, Friburg (Suisse) 1986, ma vedi anche Scmitt e Knox citati.

altrove, con questa e con quella, dimandando e narrando quello ch'elle danno e quello ch'elle non sanno, imperoché così saresti riputata leggiere e cervellina.[81]

La famiglia rappresentata da Alberti è essenzialmente una famiglia borghese, nella gestione della quale la moglie e il marito ricoprono ruoli e funzioni specifici e ben definiti e in cui la donna lavora accanto al marito, pur in sua completa sudditanza. Nonostante il moto di laicizzazione che le opere albertiane e il loro background culturale testimoniano, la virtù femminile della modestia si mantiene come un inalterato modello di comportamento.

Un secolo dopo, nel *Dialogo della bellezza delle donne* di Agnolo Firenzuola le qualità costitutive della modestia così come erano state concettualizzate da Barbaro e da Alberti, sembrano essere del tutto interiorizzate e considerate come costitutive della natura stessa della donna, più che un insieme di norme cui sottostare al fine di perseguire un ideale virtuoso. Firenzuola enumera gli elementi che concorrono a render bella una donna, a partire dalle proporzioni generali del corpo, di cui descrive in dettaglio le singole parti, analizzandone forma, funzione e colore, fino alle caratteristiche che non emergono immediatamente, ma soltanto dal movimento e dal comportamento: leggiadria, grazia, vaghezza, venustà, aria, maestà. La leggiadria per Firenzuola è l'"osservanza d'una tacita legge, data e promulgata dalla natura à voi donne nel muovere, portare, et adoperare così tutta la persona insieme, come le membra particolari, con gratia, con modestia, con gentilezza, con misura, con garbo, in guisa che nessun movimento, nessuna attione sia senza regola, senza modo, senza misura, o senza disegno".[82] Tuttavia il fatto che tale qualità siano connaturate all'essere donna, non significa che esse non debbano essere costantemente curate e perfezionate, attraverso la disciplina e dimostrate attraverso un attento lavoro di dissimulazione.

---

[81] Le treccaiuole sono coloro che lavorano la paglia, attività artigianale tradizionalmente diffusa a Firenze e principalmente svolta a domicilio da donne che spesso si riunivano in gruppo presso l'una o l'altra dimora a tale scopo. Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, cit., pp. 280-281. Su questi temi in Alberti vedi: Francesco Furlan, *L'idea della donna e dell'amore nella cultura tardomedievale e in L.B. Alberti*, "Intersezioni. Rivista di storia delle idee", anno X, agosto 1990, 2, pp. 211-238.

[82] Agnolo Firenzuola, *Dialogo della bellezza delle donne*, Venezia, per Giovan Griffio, 1552 (consultato nell'edizione del 1547, c. 25v).

Corpi complementari

Sul piano della rappresentazione, il pensiero di marca neoplatonica che va informando in particolare la cultura letteraria alta e di corte elabora un'altra costruzione della differenza di genere: entrambe i sessi posseggono la stessa predisposizione naturale che poi impiegano e sviluppano diversamente. Il *De nobilitate et praecellentiae foeminaei sexus* di Cornelio Agrippa consente di passare in rassegna le principali argomentazioni del discorso neoplatonico intorno al corpo che attingono alla religione, alla fisiologia, all'etimologia. Pubblicato ad Anversa nel 1529, il testo ha grande diffusione europea fino al XVII secolo sia nelle varie edizioni in lingua latina sia nelle traduzioni in lingua inglese, italiana, tedesca, francese e polacca ed esercita un'influenza fondamentale sulla letteratura in lode o difesa delle donne.[83]

Secondo Agrippa, Dio ha creato uomini e donne diversi nel corpo ma identici nell'anima ("medesima ragione, mente e favella") e dotati dalla nascita dello stesso grado di libertà e dignità. Anzi, molti indizi inducono a pensare che fin dalla Creazione, Dio abbia voluto la superiorità della donna: innanzi tutto il suo nome, Eva, significa vita, mentre Adamo significa terra; essa è l'ultimo prodotto della Creazione e in quanto tale ne rappresenta il culmine e la perfezione; è stata creata in Paradiso ed è dunque più vicina alla materia degli angeli (infatti il suo corpo nell'acqua sta a galla più facilmente!) ed è dotata di maggior bellezza, non tanto al fine di accendere il desiderio maschile in termini puramente sessuali, quanto piuttosto per renderla oggetto di una contemplazione umana che conduca alla contemplazione del divino. Oltre che della bellezza la natura l'ha dotata anche di un'innata onestà: infatti i capelli possono crescere fino a coprirle le parti vergognose, che sono comunque nascoste all'interno del corpo e

---

[83] Vedi Ruth Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, University of Illinois Press, Urbana 1956, p. 327. La prima traduzione italiana dal titolo *De la nobiltà et praeccellentia del feminile sesso* (Niccolò D'Aristotele Zoppino, Venezia 1529) non riporta il nome del traduttore, seguono una traduzione di Cocci stampata a Venezia nel 1544 e *Della nobiltà et eccellenza delle donne, dalla lingua francese nella italiana tradotto. Con una oratione di M. Alessandro Piccolomini in lode delle medesime*, In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari 1549. Ludovico Domenichi ne fece un adattamento che ebbe molto successo dal titolo *La nobiltà delle donne* e pubblicato a Venezia, presso Gabriele Giolito de Ferrari nel 1549.

non sono soggette a essere toccate nell'espletamento delle funzioni fisiologiche primarie. Vi è inoltre una riformulazione della teoria embriologica secondo la quale l'embrione si sviluppa dal seme femminile, mentre il seme maschile ne è soltanto l'accidente. Dunque l'intera conservazione del genere umano dipende dal potere riproduttivo concesso alla donna.

Agrippa denuncia il fatto che contrariamente a quanto è stato prestabilito da Dio e dalla natura, la tirannia degli uomini ha prodotto leggi, consuetudini e sistemi educativi che hanno costretto la donna all'inferiorità sia fisica che intellettuale. Se infatti, come suggerisce Platone, le donne venissero esercitate nelle arti della guerra e nella lotta, otterrebbero gli stessi risultati e "se hoggidì alle donne non fusse vietato d'imparar le lettere; già a quest'hora le donne più eccellenti d'ingegno che gli huomini sarebbono giudicate illustri di chiarissima dottrina".[84]

Tale concezione è accolta con favore ed elaborata da una delle poche voci femminili che prendono la parola su questi temi. Si tratta di Lucrezia Marinelli (1571-1645?), letterata veneziana, figlia del già citato medico Giovanni Marinelli, nella biblioteca del quale nutrì propri studi. La sua opera più importante, *La nobiltà, et l'eccellenza delle donne, co' difetti, et mancamenti de gli huomini*, è stata scritta in risposta a una certa tradizione letteraria misogina[85] e svolge un'operazione culturale complessa in cui recupera "al proprio punto di vista la tradizione volgare e, agendo sui meccanismi retorici, attua un processo di transcodificazione che seleziona e combina insieme segmenti testuali diversi"[86] tratti dagli autori classici, ma anche dalla vita quotidiana che vive e conosce, al punto che nel suo elenco di donne che si sono distinte per cultura o per virtù compaiono, accostate l'una all'altra senza alcuna distinzione figure contemporanee e antiche, leggendarie e mitiche. Nel capitolo VIIII dal titolo

---

[84] Cornelio Agrippa, *Della nobiltà et eccellenza delle donne*, In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari 1549, p. 26 v, 22 r e v.

[85] In particolare *I donneschi difetti* di Giuseppe Passi.

[86] Adriana Chemello, *La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella*, in Marina Zancan (a cura di), *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Marsilio, 1983. Vedi anche, per una proposta di ricostruzione del contesto sociale che ha consentito l'emergere di questi scritture femminili Virginia Cox, *The single self: feminist thought and the marriage market in early modern Venice*, "Renaissance Quarterly", XLIIII, 1995, pp. 513-581.

Delle donne di forti membra, et della delicatezza sprezzatrici, espone il proprio pensiero in merito all'esercizio fisico e al corpo femminile sotto sforzo:

> Rende più l'essercizio il corpo forte, et robusto, che non fa bene spesso la stessa natura, quando lo produce, et genera; percioche il moto consumando il superfluo humore, et eccitando il calore fà, che le parti si rendono più agili, et più robuste, come bene racconta Plutarco, essercitano le donne il corpo, ancor che delicato, in mille essercitij et cosi vigorosamente, et lungamente sopportano le fatiche, come gli huomini si facciano, et se noi guardiamo fra le genti plebee, se ne vedrà chiarissimo segno; percioche le villanelle si adoprano ne gli essercitij rusticali, et in tutte quelle fatiche, che gli huomini altresì fanno. Nelle Cittadi quante opere laboriose sono fatte da loro? infinite certo, et veggiano notte, et giorno con grandissima patienza, et gran fatica, et se alcune si veggono poco atte alle fatiche, questo avviene perche assuefatte non sono, come si veggono anche molti huomini, che si affaticano un'hora, o due, in caminare, o in altro eserciti dicono, che sono lassi, et però vogliono riposare il giorno seguente, et bere l'ova fresche. Sono adunque le donne etandio robuste; cosa meravigliosa, che un corpo cosi delicato qual è quello della femmina sopporti tante fatiche, et divenga per modo di dire rozzo, et incallito; sprezzando la delicatezza, et la morbidezza.[87]

A questo proposito è interessante notare che questa concezione della differenziazione attraverso la cultura (sia essa corporea o intellettuale) prende le mosse da una critica alla serie pitagorico-aristotelica degli opposti. Platone, nel VII libro delle *Leggi*, sottolinea che la debolezza della mano sinistra non sia tale per natura, ma indotta dalla consuetudine a usare più la destra e a esercitarla dunque maggiormente. La predominanza della destra viene attribuita quindi a un fatto culturale, in base allo stesso principio che differenzia uomo e donna. Le potenzialità maschili vengono di conseguenza indirizzate verso l'ambito sociale e politico, mentre quelle femminili

---

[87] Lucretia Marinella, *La nobiltà, et l'eccellenza delle donne, co' difetti, et mancamenti de gli huomini*, Appresso Gio. Battista Ciotti Sanese, all'insegna dell'Aurora, Venezia 1601 (seconda edizione, la prima è del 1600), pp. 88-9.

all'ambito domestico e alla cura della persona. Ne deriva che nel discorso platonico prima e neoplatonico poi la posizione della donna in relazione all'uomo si definisce non in termini di inferiorità biologica, ma di differenza costruita attraverso l'educazione dei ruoli di genere e che si ricompone in complementarità armonica.

La danza di coppia si propone come figura simbolica di questa ricomposizione armonica, ben rappresentata dal seguente passaggio tratto dal *Dialogo del ballo* (sul quale ritorneremo in uno dei prossimi capitoli) di Rinaldo Corso, letterato di inclinazione neoplatonica e petrarchista:

> Nel ballo congiungesi la destra dell'huomo alla sinistra della donna, et così rappresentasi l'union perfetta della natura humana, et è lecito, che l'una parte goda dell'altra col veder, col toccare, et col parlare, quanto l'honestà comporta.[88]

Tale perfetta complementarità tra i sessi trova la sua giustificazione filosofica nel mito dell'androgino e nelle teorie platoniche dell'amore, ma i suoi esiti sul piano sociale, anche quando si limitano al piano della rappresentazione, si rivelano inevitabilmente contradditori.

Il contesto raffinato ed elitario della corte di Urbino, sospeso tra rappresentazione e idealizzazione, ne *Il Cortegiano* di Castiglione ben esemplifica tale contraddizione nelle parole di Giuliano de' Medici, che riprende il pensiero di Agrippa.[89] Nel Terzo Libro, in larga parte dedicato alla descrizione della "donna di palazzo" il Magnifico sostiene che, benché uomo e donna abbiano alcune qualità in comune, "la donna deve essere molto dissimile dall'omo"[90] in particolare per quanto riguarda la qualità del movimento, ovvero

---

[88] Rinaldo Corso, *Dialogo del ballo*, Bordogna, Venezia 1555, p. 4r.

[89] "non sarà il maschio più perfetto che la femina, quanto alla sustanzia sua formale, perché l'uno e l'altro si comprende sotto la specie dell'omo e quello in che l'uno dall'altro son differenti è cosa accidentale e non essenziale", Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, Libro III, par. XII.

[90] Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, Libro III, par. IV.

come ad esso [l'uomo] conviene mostrar una certa virilità soda e ferma, così alla donna sta ben aver una tenerezza molle e delicata, con maniera in ogni suo movimento di dolcezza feminile, che nell'andar e stare e dir ciò che si voglia sempre la faccia parer donna, senza similitudine alcuna d'omo.[91]

Rispondendo alle obiezioni sulla specificità dell'esercizio fisico femminile avanzate da due degli interlocutori del dialogo immaginato da Castiglione - l'Unico Aretino, secondo il quale nell'antichità uomini e donne si cimentavano a pari grado nella lotta e da Cesare Gonzaga, che dichiara di aver assistito personalmente alle prodezze femminili nel gioco della palla, nel maneggiare le armi, nell'equitazione e nella caccia - il Magnifico precisa che cosa si convenga alla donna. Insiste non solo sul tipo di attività da preferire, ma sul modo di eseguirle. Quando danza ella non deve utilizzare "movimenti troppo gagliardi e sforzati", e "deve indurvisi con lassarsene alquanto pregare e con una certa timidità, che mostri quella nobile vergogna che è contraria dell'impudenzia."[92]

La gagliardezza che Castiglione consiglia alla donna di rifuggire nell'atto del danzare è una dote tipicamente maschile che si oppone alla modestia. Nella gagliardezza si esprimono la forza, la rapidità e la veemenza, che secondo Galeno sono le tre categorie del movimento attivo. Analoghe sono le caratteristiche richieste ai soldati al momento del reclutamento: celeritas, prudentia, audatia, fortitudo.[93] Secondo Niccolò Franco la bellezza di un uomo si misura con la virilità, e la virilità è forza. Qualora si riconoscessero segni di leggiadria - che per Franco è il contraltare della virilità - in soggetti di sesso maschile, si deve fare in modo di correggerli, non perché

---

[91] *Ibidem.*

[92] Ivi, p. 215.

[93] Fiore dei Liberi, ripresa da Pietro da Monte, in Marie Madeleine Fontaine, *Le développement technique des exercices corporels dans la préparation militaire (fin XIVe - début XVe s.)*, "Micrologus. Natura, scienza e società medievali", I, *I discorsi dei corpi*, Brepols, Paris 1993, p. 66-7.

siano pericolosi in sé, ma perché potrebbero tradursi in effemminatezza, ovvero assenza di virilità.[94]

L'occhio femminile di Lucrezia Marinelli è in grado di discernere la dissimulazione messa in atto sull'altro versante, quello maschile:

> percioche non si ritrova huomo, che non facci il rompicollo, et il bravazzo, et se ci è alcuno, che non facci questa professione, lo chiamano d'animo femminile, e per questa ragione gli huomini sempre si vedono con l'armi alla cintola, co' vestimenti, che hanno del soldato, et con le barbe accomodate in guisa, che paiono, che minacciano, et caminano con certi passi, che credono di porgere altrui spavento, et con guanti di maglia, et spesso spesso (sic) fanno in modo, che il ferro lor risoni intorno, accioché le genti si accorgino, che attendono al ferro, cioè alle spade, alle barrglie, et habbiano di lor timore: che son tutte queste cose, se non belletti, et orpellature? et sotto queste coperte d'ardito, et di valoroso celano un vilissimo animo di coniglio, o di fuggitiva lepre?[95]

Ed ancora:

> Ma che diremo noi de gli huomini? à quali la beltà non è propria, et pur continuamente si forzano di parer belli, et leggiadri non solamente con vari vestimenti fregiati di seta, e d'oro, in guisa che molti si trovano, che spendono tutto il loro havere intorno ad un vestimento, ma con collari a meraviglia lavorati.[96]

---

[94] Niccolò Franco, *Dialogo ove si ragiona delle bellezze*, Venezia, Apud Antonium Gardane, 1542, c. 90 r e segg.

[95] Lucretia Marinella, *La nobiltà, et l'eccellenza delle donne, co' difetti, et mancamenti de gli huomini*, Appresso Gio. Battista Ciotti Sanese, all'insegna dell'Aurora, Venezia 1601 (seconda edizione, la prima è del 1600), p. 263.

[96] Ivi, p. 264

Altro esempio di dissimulazione maschile è quello di un gentiluomo lombardo di una certa età che si comportava come un giovanetto: serenate con il liuto alla donna amata, dal barbiere ogni tre giorni, si tingeva i capelli, vestiti appariscenti e bizzarri, passava le giornate a guardarsi allo specchio, "la prima danza in tutte le feste della Città era la sua, anchor che à pena si reggesse in piedi."[97]

Federico di Montefeltro, nel *Cortegiano*, annovera la leggiadria tra le qualità che il cortegiano deve esibire nel danzare:

> Sono alcuni altri esercizi, che far si possono nel publico e nel privato, come è il danzare; ed a questo estimo io che debba aver rispetto il cortegiano; perché danzando in presenzia di molti ed in loco pieno di populo parmi che gli si convenga servare una certa dignità, temperata però con leggiadra e aerosa dolcezza di movimenti; e benché si senta leggerissimo e che abbia tempo e misura assai, non estri in quelle prestezze de' piedi e duplicati rebattimenti, i quali veggiamo che nel nostro Barletta stano benissimo e forse in un gentilom sariano poco convenienti; benché in camera privatamente, come or noi ci troviamo, penso che licito gli sia e questo, e ballar moresche e brandi; ma in pubblico non così, fuor che travestito, e benché fosse di modo che ciascun lo conoscesse, non dà noia; anzi per mostrarsi in tai cose nei spettaculi publici, con arme e senz arme, non è miglior via di quella; perché lo esser travestito pota seco una certa libertà e licenzia (...).[98]

Il corpo dell'uomo all'interno di certi ambiti socioculturali è demascolinizzato al punto di accogliere qualità femminili. Al contrario, in un contesto di rigida moralizzazione dei costumi, si assiste alla virilizzazione della donna. Secondo Michele Bruto, autore di un testo sull'educazione femminile che risente delle idee della Riforma protestante, paradossalmente l'effemminatezza potrebbe rivelarsi un pericolo anche per la fanciulla: in un passo che riguarda gli effetti della musica sull'animo, mette in guardia dal pericolo che una fanciulla educata prematuramente ai diletti della musica

---

[97] Ivi, p. 267.

[98] Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, Libro II - cap. XII.

"divenga molle et lasciva et effemminata".[99] L'effemminatezza, sia maschile che femminile, è una qualità negativa che comporta l'abbandono ai sensi, il rilassamento delle membra, i gesti languidi. Bruto insiste sul primato della formazione morale rispetto a quella intellettuale: la fanciulla deve essere educata alla virtù attraverso la riflessione sulle Sacre Scritture e la preghiera. La lettura e l'esercizio delle arti sono attività superflue, se non perniciose. Qualsiasi attenzione al corpo è bandita e il tema della danza non viene nemmeno sfiorato.

Il raffinamento estremo delle qualità prettamente femminili è volto a provocare l'ammirazione e il rispetto che, nella teoria platonica dell'amore, si fanno tramite della contemplazione del divino. Tuttavia il rischio che la centralità del corpo e della bellezza portino a valicare i limiti della liceità sessuale, rende obbligato all'interno delle relazioni sociali - seppure di un'élite - lo spiegamento di barriere formali e psicologiche che contengano le intemperanze dei sensi nei limiti prescritti dalle convenzioni. La parità e la complementarità armoniosa tra i sessi che concede alla donna uno spazio di iniziativa e un ruolo emergente è teorizzata all'interno di un contesto, quello della corte, in cui i comportamenti sono fortemente normalizzati e convenzionali e consentono quindi di salvaguardare il precario equilibrio etico del ruolo femminile. Se la donna è meno rigidamente confinata nella sua femminilità virtuosa, l'uomo è de-mascolinizzato. Guardando al ruolo delle donne presenti sulla scena del *Cortegiano*, più che alle teorie sulla donna ivi esposte è stato notato come vi sia una forte accentuazione del ruolo pubblico. La donna di palazzo può permettersi di soprassedere ai doveri femminili tradizionali non tanto perché è mutata la concezione della società, della famiglia e della

[99] Giovanni Michele Bruto, *La institutione di una fanciulla nata nobilmente*, Anvers, Jehan Bellere, 1555 (edizione bilingue italiano-francese), c. 38 r. Giovanni Michele Bruto nasce a Venezia nel 1517. Intorno al 1540, studia Retorica a Padova col Bonamici. E' diacono dell'ordine dei canonici regolari. Entra in contatto con Antonio da Capua, arcivescovo di Otranto e amico di Valdés, oltre ad altri ecclesiastici in odor di eresia. Fugge da Venezia nel 1555 perché accusato di eresia. Viaggia attraverso l'Europa. Scrive una storia di Firenze e una storia d'Ungheria rimasta inedita (Cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, *ad vocem*).

coppia, bensì perché la sua vita privata e famigliare passa su un piano secondario rispetto alla funzione sociale che in tale contesto acquisisce.[100]

La "donna di palazzo" di Castiglione, partecipa attivamente alla conversazione, è splendidamente abbigliata, ama i piaceri del cibo, della musica e, naturalmente, del ballo. Tutto ciò è in evidente contrasto con il moralismo di stampo scolastico, ma non è giudicato immorale in quanto l'etica neoplatonica giustifica la presenza costante e attiva delle donne nella vita di corte attraverso la teoria secondo la quale la bellezza femminile e il desiderio da essa acceso sono gli strumenti per il ricongiungimento all'amore divino. Le *chances* che il neoplatonismo offre alla donna sono quindi, oltre che limitate a un ristretto circolo di élite, più condizionate alla costruzione di un'immagine sociale, che a quella di una identità di genere.

Ne deriva che alla donna viene richiesta una "doppia moralità":[101] se da un lato si formula un ideale che aspira all'uguaglianza della virtù della donna, dall'altro si riaffermano le convenzioni sociali che la pongono in una sudditanza legale e morale al marito giustificata dall'inferiorità fisiologica. Dalla danza femminile vengono dunque aboliti virtuosismi, sforzi fisici e sfoghi istintuali, al fine di distillare uno stile limpido e misurato, contenuto in movenze all'apparenza naturali, ma ottenute attraverso l'artificio della dissimulazione che consente la costruzione di una certa immagine idealmente condivisa di femminilità.

> Benchè alcune qualità siano communi e così necessarie all'omo come alla donna, sono poi alcun'altre che più si convengono alla donna che all'omo, ed alcune convenienti all'omo dalle quali essa deve in tutto esser aliena. Il medesimo dico degli esercizi del corpo; ma sopra tutto parmi che nei modi, maniere, parole, gesti, portamenti suoi, debba la donna esser molto dissimile dall'uomo. Perché come ad esso conviene mostrare una certa virilità soda e ferma, così alla donna sta bene aver una tenerezza molle e delicata, con maniera in ogni suo movimento di dolcezza femminile, che nell'andare e stare

---

[100] Giuseppa Saccaro Battisti, *La donna, le donne nel Cortegiano*, in Adriano Prosperi (a cura di), *La corte e il "Cortegiano"*, Bulzoni, Roma 1980, pp. 219-249

[101] Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortune of Scholasticism and Medical Science*, London - New York 1980, p.

e dir ciò che si voglia, sempre la faccia parer donna, senza similitudine alcuna d'omo.[102]

All'interno di questa pur contraddittoria dinamica si rendono ammissibili, come abbiamo visto, le esibizioni coreografiche femminili nel contesto delle feste e delle celebrazioni pubbliche promosse dalle corti italiane. Allo stesso tempo, la centralità acquisita dalla donna nel discorso neoplatonico motiva una vasta produzione letteraria che rivolge l'attenzione alla fisiologia, alla disciplina, alla gestualità, alla cura del corpo femminile e all'amore, che costituisce per noi un ricco repertorio di fonti su cui torneremo.

Saltatio et institutio

Il *De insitutione feminae christianae* di Juan Luis Vives, pubblicato nel 1523 dedica un intero capitolo all'attività della danza. Negli ambienti cattolici in Francia e in Italia la ricezione di Vives fu ampia e favorevole:[103] nel 1543 apparve la traduzione francese a cura di Pierre de Changy e nel 1546 quella italiana curata da Pietro Lauro Modenese, dedicata alla Duchessa di Firenze Eleonora di Toledo, moglie di Cosimo de' Medici, nota al suo tempo per il fervore religioso e per la continenza irreprensibile del comportamento.

Per Vives gesti e comportamenti della presenza pubblica femminile devono attenersi alla moderazione, mantenendosi in equilibrio tra gli eccessi di introversione ed estroversione che la esporrebbero a un giudizio negativo.

> Parla poco in pubblico, sei tenuta rozza, ragiona molto, liggiera: se indottamente, tarda di ingegno, se dottamente malitiosa, se non rispondi

---

[102] Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, Libro III, par. IV.

[103] Nei paesi nordici ebbe più fortuna Erasmo, verso il quale il Concilio non era stato benevolo Cfr. Jean-Claude Margolin, *Réflexions sur l'éducation des filles au XVI° siècle: avec les ecolières de La Guirlande des Jeunes Filles (1564) de Gabriel Meurier*, in: Luisa Rotondi Secchi Tarugi (a cura di), *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'umanesimo*, Milano 1992, pp. 127-154.

facilmente, superba et mal nodrita, se rispondi, che agevolmente ti piegaresti: se stai a sedere con gravità, simulatrice, se ti muovi spesso, pazza. Ove tu guardi, pensano che v'habbi l'animo: se tu ridi quando altri ride, benché tu habbi l'animo altrove, credesi che habbi riduto per lui. (...) Non camini la femina velocemente, ne con troppo (sic) tardità. Sedendo tra gli huomini, stia co'l corpo et co'l volto modestamente, non per mostrarsi tale, ma con petto benigno et Christiano: questa finalmente è durevole modestia, la quale si fa grata a chi la mira: et aggiungasi a la pudicitia la vergogna et le altre vertù. Tenga gli occhi bassi, levandoli di raro, et vergognosamente, non guardi alcuno di continuo. (...) guardisi di ridere smasciellatamente, con movimenti di tutto 'l corpo, che non possi prendere fiato.[104]

Il capitolo *De Saltationibus* del *De institutione* di Vives (di cui si riporta il testo completo in latino e in italiano in appendice a questo paragrafo) si apre con l'osservazione di un dato di fatto: alle donne in genere piace oltremodo danzare. Tuttavia la danza è un'attività che pur non essendo negativa in sé, nel caso sfugga alle regole del decoro e al controllo della ragione può avere conseguenze pericolose per la reputazione. E' dunque pericolosa *per accidens* e non per sua natura. E' compito dei genitori educare le figlie "ut docte saltent", perché "ballino con ragione", come traduce Lauro Modenese[105] (l'avverbio *docte*, oltre che saggiamente significa anche abilmente). Nonostante questa premessa faccia presagire un atteggiamento tollerante nei confronti della danza, dal capitolo nel suo insieme emerge un caldo invito a tenere lontane le donne, vergini, maritate o vedove che siano dal ballo, che "è la fine et l'aumento di tutti i mali". La condanna si articola intorno a diversi nuclei di argomentazioni.

Vives espone alcune precisazioni riguardo alle varie accezioni del termine *saltatio* nell'antichità, da cui dipendono le ambiguità del giudizio morale sulla liceità della danza che ne sono conseguite: tiene innanzi tutto a dimostrare che la *saltatio* di cui

---

[104] Giovan Lodovico Vives da Valenza, *De l'ufficio del marito, come si debba portare verso la moglie. De l'institutione de la femina Christiana, vergine, maritata o vedova. De lo ammaestrare i fanciulli ne le arti liberali. Opera non pur dilettevole: ma anco utilissima a ciascuna maniera di persona.* In Vinegia, Appresso Vincenzo Vaugris, al segno d'Erasmo, 1546, p. 102 r - 104 r.

[105] Ivi, c. 108v.

parlano in termini positivi Platone e gli Stoici non ha niente a che fare con il ballo del suo tempo. Essi infatti si riferivano alla chironomia, ovvero l'arte del gesto oratoriale cara a Cicerone e Quintiliano, e alla ginnastica, utile per l'educazione fisica dei giovani cara a Platone, ma non al *tripudium*, ovvero alla manifestazione pubblica e corale del ballo in cui uomini e donne danzano insieme, con un "liggiero caminare " ("quae molli peragitur incessu"). In ciò i pagani greci e romani dimostrarono di essere più morigerati dei cristiani. Sia i romani che i più moderati dei greci invece hanno condannato la danza: riconducendo le definizioni e le descrizioni degli antichi autori al loro contesto, Vives si pone in contrasto rispetto alla tradizione che costruiva la liceità del ballo attraverso le testimonianze degli *auctores* e che, come abbiamo visto, i maestri danza non mancano di evocare nei loro manuali. Il suo intento non è mosso soltanto da un afflato moralistico o religioso, ma anche dalla razionalità umanistica che gli impone di sottoporre le proprie fonti a una rilettura e a una più profonda comprensione.

Il riferimento all'antichità ritorna in un'altra argomentazione di Vives: "non si legge che alcuna delle caste romane ballasse mai. Dice Sallustio, che Sempronia cantava et ballava meglio di quello, che si conveniva a donna da bene" e ancora "Quale de le sante femine leggiamo che mai ballasse?".[106] Vives qui fa riferimento a un patrimonio letterario che il pubblico femminile conosceva bene, ovvero alla letteratura esemplaristica con funzione edificante che presentava profili biografici di donne illustri dell'antichità e di sante come modelli normativi di comportamento, la cui produzione editoriale va affermandosi fino ad avere un enorme incremento verso la metà del secolo XVI.[107] Nel caso di Sempronia, dimostrare doti particolari nell'arte della danza non è conveniente. Ne consegue dunque che le scuole di danza di cui Vives stesso testimonia l'esistenza in ogni città cristiana si rivelano essere "publichi luoghi de le meretrici",[108] ovvero luoghi in cui si incontrano uomini e donne, con i pericoli che ciò comporta in

---

[106] Ivi, c 108v, 109r.

[107] Il modello normativo di donna non si dedica alla danza. Una lettura di alcuni esemplari di questo genere letterario ha portato a considerare che gli accenni a feste, banchetti e danze, compaiono soltanto nei profili biografici dei modelli ex-negativo, ovvero degli esempi da non seguire. Cfr. Gabriella Zarri (a cura di), *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa,* Edizioni di storia e Letteratura, Roma 1996, grafico a pag. 728.

[108] J.L. Vives, *Institutio*, cit., c. 108 v.

termini di sessualità. Riguardo ai tempi della danza Vives ricorre poi a una delle argomentazioni più frequentemente evocate dalla chiesa nel condannarne la pratica durante i giorni festivi attraverso sinodi, bandi, lettere pastorali, precettistica cristiana, ma si domanda anche perché le donne si trattengano al ballo "fino a mezza notte fino che sono stanche?".[109] E di ballare non sono mai stanche, mentre lo sono quando è l'ora di andare in chiesa. Il tempo dedicato al ballo dunque non solo è sottratto al tempo delle funzioni religiosi e dei doveri di buona cristiana, ma si svolge la notte e toglie ore preziose al sonno ristoratore.

Vives cerca di guadagnare oggettività alla sua condanna evocando uno sguardo proveniente da una cultura diversa dalla propria, riferendo di un episodio in cui "alcuni habitatori ne le estreme parti di Asia, vedendo le nostre femine ballare, fuggirono per timore, dicendo che erano commosse da nuovo e inusitato furore".[110] Il luogo comune degli stranieri-barbari viene rovesciato. Le donne che danzano appaiono selvagge ai selvaggi. Questo mi sembra un tema interessante da sviluppare in relazione anche ai modi in cui gli italiani vedono le danze di altri popoli. Si pensi per esempio alla descrizione di danzatrici turche a Costantinopoli nel 1524 di cui riferisce il Sanudo:

> Fornito el convito, qual durò 4 bone hore, ievate (sic) le tavole, vene alcune Zenghi, che sono alcune turche virtuose, giovene, belle, le qual prima comenzorono a sonar, da poi cantotono. Di poi comenzorono a ballare per alcune vie molto lassive, con alcuni gesti di testa, incrozamenti di braze, movimenti di lavri, con capelli sparti per li humeri (...) poi stringendosi su alcuni ponti moreschi butorno molti belli salti schiavoneschi, con certe forteze di schena che fu bellissimo veder, et sopra tutto gesti et moti tanto lassivi, che faceano liquefar li marmi; et credete a me che vedea scolare la neve giù per l'alpe de la vechieza non che alli giovenili anni, et maxime perche le dame erano gratiosissime et li habiti tanto restricti et atilati, che le parte secrete tutte comprender bene se poteano.[111]

---

[109] Ivi, p. 109 v.

[110] *Ibidem.*

[111] Marino Sanudo, *Diari Autografi*, ed. R. Fulin et al., Venezia 1879-1903, vol. 36, p. 66-68.

Sanudo non nasconde il proprio cedimento sensuale di fronte allo spettacolo delle danzatrici turche e al potere di seduzione della loro danza. Al contrario Vives descrive il tipo di danza femminile oggetto della sua condanna come un insieme di movimenti concitati delle membra, rilevandone la contraddizione con le caratteristiche comportamentali che le donne in generale esibiscono nel cerimoniale del ballo. Le donne che "muovono le mani, il capo et tutto il corpo al suono d'una carta,[112] o d'una corda" sembrano pazze. Ed anche se nello stare sedute, nel compiere alcuni gesti e nel camminare e persino nel danzare sembrano agire con modestia, la loro pazzia sta nell'impegnarsi a "fare con gravità questa così sciocca opera".[113] Come abbiamo visto nel primo capitolo, il contegno tenuto dalle donne prima e dopo il ballo, mentre vi assistono o durante il rito dell'invito, era regolato da precise norme. E anche nel caso in cui il danzare venga sottoposto alle regole della modestia, l'operazione è inutile, perché impegna la virtù della donna ove non è richiesto - "le calcagna" - a scapito di cervello e cuore.

Assistere al ballo rappresenta un'occasione di peccato perché espone la donna alla vista di molti uomini che solleticano il suo desiderio, anzi per lei è impossibile conservare intatta la pudicizia alla vista di molti uomini "et essendo sollecitati gli animi nostri per gli occhi, con le arti de l'astutissimo inimico nostro". Non è dunque la danza in sé a dover essere condannata, ma lo è in quanto occasione di incontro promiscuo tra i sessi legittimato da consuetudini riprovevoli, come ad esempio quella del bacio.

Vives, procedendo nel discorso, accentua i toni dell'invettiva attraverso l'artificio della domanda retorica: vengono così passate in rassegna le motivazioni della condanna, che sembrerebbero prendere le mosse dall'osservazione della realtà e dunque per via negativa ci informano delle consuetudini diffuse in quegli anni. Quando Vives si chiede "Perché tanto ballano le giovani, fermandosi sopra le braccia de l'huomo per far saltare più ad alto" si riferisce ad una particolare forma di danza, la volta, che appartiene al genere delle gagliarde, inizialmente venuta dall'Italia, che ha il suo sviluppo in Francia all'inizio del XVI secolo. E' attestata in Provenza prima della metà del secolo e alla

---

[112] Il testo latino scrive "membranae", riferendosi dunque a uno strumento a percussione.

[113] J.L. Vives, *Institutio*, cit., c. 109v-110r.

corte di Francia nella seconda metà. Arbeau nell'*Orchésographie* del 1588 ne dà una precisa descrizione, che offre i dettagli dei movimenti in relazione ai tempi dell'accompagnamento musicale. L'unità motoria della volta riunisce cinque movimenti o posizioni elementari (salto minore che cade sul piede sinistro, passo scivolato di destro, salto maggiore, atterraggio su due piedi, postura finale) dei quali l'ultimo segna un riposo di due tempi sul posto. Nel corso del salto maggiore l'uomo, tenendo la donna per la vita, le fa compiere una parabola in aria. E' questo il passaggio della danza cui Vives sembra riferirsi. L'origine italiana e il carattere promiscuo della volta sono confermati da Jean Bodin, che la condanna come danza delle streghe, che produce effetti nefandi sulle donne gravide:

> Mais les danses des sorciers violentes rendent les hommes furieux, et font avorter les femmes: comme on peut dire que la volte, que le sorciers ont amenée d'Italie en France, outre les mouvemens insolens et impudiques, a cela de malheur, qu'une infinité d'homicides et d'avortemens en adviennent.[114]

Chiara dimostrazione che alla donna non convenga la pratica della danza è il dato di fatto che nessuna santa fece mai professione di ballerina o ballò. La donna prudente al contrario deve fingere di non saper ballare, rifiutare l'invito e anzi ritenerlo un insulto. L'uso intenzionale dell'arte della danza come arte della seduzione viene meno alla richiesta di cancellazione del corpo che l'educazione morale prevede. Il contraltare di Salome, colei che seduce attraverso la danza, è rappresentato dalle "sante femine", che non solo non hanno mai ballato, ma in molti casi hanno optato per una rinuncia completa della corporeità, se non vissuta come sofferenza. I riferimenti culturali posti da Vives sono tratti dalle Sacre Scritture e dalle vite dei santi, ovvero le letture consigliate per l'educazione delle fanciulle.

Interessante nel testo di Vives è il passaggio che riguarda la dissimulazione. Il progetto di educazione fisica che emerge dalla trattatistica in generale sembra voler cancellare la vitalità femminile e addomesticare le reazioni spontanee del corpo alla modestia. Secondo Vives tuttavia sebbene la donna cerchi di mantenere un contegno

---

[114] *Démonomanie des sorciers*, 1587, p. 82.

grave e modesto nel camminare, nello stare seduta, nei gesti, non può comunque tenere sotto controllo i movimenti disordinati del suo corpo nell'atto di ballare. La volontà di dissimulazione della modestia è pazzia ancor peggiore dell'atto stesso del ballare.

Questa osservazione va al cuore del processo che una certa cultura, in particolare quella espressa dal *Cortegiano*, andava promuovendo e che si basava appunto sulla dissimulazione. La descrizione della donna di palazzo insiste su una femminilità elegantemente esibita e allo stesso tempo su una sessualità sapientemente celata in un abile gioco della sprezzatura. La costruzione dell'immagine della donna di palazzo rivela una ambiguità di fondo: da un lato il raffinamento estremo delle qualità prettamente femminili tende all'adempimento del ruolo di intrattenimento sociale fino a sfiorare i limiti estremi della liceità sessuale; dall'altro si pone in atto lo spiegamento di tutte le barriere formali e psicologiche per contenere il rapporto tra i sessi nell'ambito della castità richiesta dalla morale. La critica di Vives, anche se in modo indiretto, sembra puntare il dito su questa contraddizione, che è però insita in un certo atteggiamento morale diffuso in Italia prima della Riforma.

La Riforma, sia cattolica che protestante, anche se con sfumature diverse, metterà sotto accusa le dimostrazioni di femminilità, in particolare quelle esteriori e non ammetterà alcun tentativo di dissimulazione. Così si esprime un trattatello di ispirazione borromeiana sugli (o meglio contro gli) ornamenti delle donne:

> Né si pensi alcuna Donna, mentre ella sta su questi ambitiosi, e vanagloriosi humori di bellezze, e su questi eccessi di politezze, e gentilezze, le habbino da valere le scuse della buona intentione, ne le protestationi d'animo casto, et honesto; perche essendo contrarie al fatto, non si possono, ne debbono admettere; perche, quando la testa artificiosa, e curiosamente composta, la faccia liscia, e colorita, il petto discoperto isconciamente con ogni possibile leggiadria, gli occhi lascivi, e baldanzosi, il sontuoso vestire, l'andare pomposo, et affettato, gridano di lontano lascivia, superbia, ambitione, e

> vanagloria, come si può creder alle parole, che risuonano modestia, honestà, humiltà, e pudicitia?[115]

Il corpo è lo specchio dell'anima, ma i segnali del corpo, più potenti di quelli dell'anima, riescono a sconfessare qualsiasi tentativo di dissimulazione. La virtù della modestia, che ben esemplificava la tensione all'unità di anima e corpo, sembra essere messa in crisi dall'ambiguità insita nei meccanismi di controllo che essa stessa presuppone. Il corpo diventa simulacro di se stesso, volontariamente disabitato dall'anima, tramite un processo di straniamento, efficacemente espresso da Dolce:

> disponga se stessa in modo, che ivi il corpo, come forestiere, peregrini, ma l'animo col marito et con la sua famiglia si ritrovi nella propria casa, come in suo Regno.[116]

Nel 1545, un anno prima della pubblicazione della traduzione italiana,[117] proprio Ludovico Dolce pubblica il *Dialogo della institutione della donna*, che è una trasposizione italiana in forma di dialogo e a fini divulgativi dell'*Institutio* di Vives.[118] Il dialogo si svolge tra due personaggi immaginari, Flaminia e Doroteo. Si apre con lui che sta leggendo un libro, portatogli da Marino Sanuto da Basilea, che è appunto il *De institutione* di Vives e Flaminia, che non conosce il latino, gli chiede di esporgliene i contenuti. Dolce crea dunque un contesto dilettevole per garantire al testo di Vives

---

[115] Cosmo Agnelli, *Amorevole aviso dirca gli abusi delle donne vane. Utile per Vergini, Vedove, et maritate. Accioche ciascheduna viva honoratamente, secondo il grado loro*, In Ferrara. Et ristampata in Bologna per Gio. Rossi, ad istanza di Gio. Francesco Rasca, et Gasparo Bindoni, 1592, pp. 32-33.

[116] Ludovico Dolce, *Dialogo della institutione delle donne*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547c. 62v.

[117] *De l'ufficio del marito, come si debba portare verso la moglie. De l'institutione de la femina Christiana, vergine, maritata o vedova. De lo ammaestrare i fanciulli ne le arti liberali. Opera non pur dilettevole: ma anco utilissima a ciascuna maniera di persona*, In Vinegia, Appresso Vincenzo Vaugris, al segno d'Erasmo, 1546.

[118] Il successo di questo testo è testimoniato dal succedersi di edizioni rivedute e ampliate nel 1547, 1553, 1559, 1560.

un'accessibilità più immediata: viene mantenuta la divisione in tre libri - stato verginale, maritale, vedovile - attraverso l'espediente di uso consolidato nelle opere letterarie in forma dialogica di distribuire lo svolgimento del dialogo in tre giornate successive e per lo più anche l'ordine dei temi trattati, ma il paragrafo riguardante la danza è completamente eliminato. La probabile ragione di tale eliminazione sta proprio nel mutamento di destinazione del testo, operazione editoriale che merita un inciso.

Il *De institutione* di Vives è un testo di marcata impostazione cattolica, ben accolto dal Concilio e finalizzato all'educazione cristiana della donna. I temi dominanti sono quelli della modestia, della continenza, della preghiera, dell'obbedienza. Ludovico Dolce è un letterato di professione, è membro di accademie letterarie e svolge attività di traduttore e curatore presso vari editori, e in particolare presso il veneziano Giolito de' Ferrari, che pubblica il suo *Dialogo della Istituzione della donna*. Nell'edizione riveduta e ampliata del 1547 del *Dialogo* i capilettera istoriati raffigurano i seguenti soggetti: un satiro che rincorre una ninfa; un satiro con il membro eretto che danza con una ninfa; un concerto campestre di un liutista circondato da dame; una figura femminile che fa il bagno nuda in un laghetto e due uomini la spiano (probabilmente Susanna e i vecchioni). Si tratta dunque di soggetti non proprio consoni all'atmosfera di rigore religioso dell'opera di Vives. Dolce dunque, sia attraverso la trasposizione nella forma più leggera e di ispirazione cortese del dialogo tra uomo e donna sia attraverso questi indizi di carattere iconografico, compie un'operazione di decontestualizzazione del testo dal suo contesto originario. Il capitolo sulla danza è stato eliminato probabilmente per il fatto che contiene un'aspra condanna nei confronti di una pratica ampiamente diffusa e considerata positivamente nella società cui Dolce si rivolgeva.

Jean Louis Vives, *De institutione foeminae christianae*, Basileae, Robertum Winter, 1530	Giovan Lodovico Vives, *De l'institutione de la femina Christiana, vergine, maritata o vedova,* Venezia 1546
De saltationibus	Libro I, § Del Ballare
Dicamus et de illo nonnulla, quo nihil	Parliamo del ballare tanto a le femine

agunt pleraeque foeminarum libentius, quodque magna cura etiam à parentibus docentur, ut docte saltent. Nolo hic disputare de chironomia, et palestra vetere, quam Plato, et Stoicorum plurimi utilem dixerunt liberis pueris, Cicero et Quintilianus necessariam oratori; que aliud nihil erat, quam formatio quaedam gestus totius ac motus, ut decora et essent omnia, et moverentur quae ars prorsum (ut aliae permultae) ex usu abijt.	grato, nel quale ancora vengono ammaestrate le giovani da i loro padri et madri, accioche ballino con ragione. Non ragionerò quindi de la Chironomia, cioè ordinato movimento di mano o d'altri gesti, la quale Platone et li principali de Stoici dissero che era utile à giovanetti: et secondo Cicerone et Quintiliano necessaria à l'oratore: et erano costumati gesti et movimenti, per ornare le altre cose. Quest'arte (si come altre molte) al tutto è annullata.
Ad istam venio saltationem, sic enim appelo, non tripudium modo, verumetiam palaestram horum temporum, quae molli peragitur incessu. Nam in utraque simile est flagitium, seu idem verius. Quin palaestram, vel chironomia, et si exiguis interdum et fractis, nec se multum attollentibus sine salticulis tamen nequaquam exercetur. Saltationem ergo cum à Romana gravitate, tum etiam à Graecis ipsis paulò cordatioribus ac frugalioribus repudiatam videmus. Demosthenes orator comitatum Philippi Macedonum regis apud cunctum populum Atheniensem incessens, nihil potuit gravius in eos iacere, quam esse illos, qui nihil dubitarent, ebrij saltare: prudentes verò et probos, qui saltationes non ferrent, à se repulisse.	Vengo a'l ballare, che è il sollazzo, et la palestra de nostri tempi, et fassi con un liggiero caminare, ma in amendue è il medesimo vitio. Anzi la palestra, overo la chironomia, fassi con piccoli salticelli et non continuati. Ma il ballare da la Romana gravità, et da Greci più moderati è stato rifiutato. Demostane oratore biasimando appo gli Atheniesi la corte di Filippo Re di Maecedonia, non truovò maggiore vituperio, che dire di loro, non si vergognare di ballare essendo embriachi: la onde haveva cacciato da se li prudenti et da bene, a liquali spiacevano questi balli.
Nec ulla ex castis illis Romanis matronis saltasse legitur SAllustius Semproniam	Non si legge che alcuna delle caste romane ballasse mai. Dice Sallustio, che Sempronia cantava et ballava meglio di

scribit doctius cantasse et saltasse, quàm necesse est probae. Cicero Murenam defendens, refert objectum esse illi à Catone, quòd in Asia saltasset. Hoc crimen tantum erat, ut defendere rectè factum non sit ausus, sed constanter pernegavit: Nemo (inquit) feré saltat sobrius, nisi fortè insanit: neque in solitudine, neque in convivio moderato, atque honesto. Intempestivi convivij, amoeni loci, multarum deliciarum comes est extrema, saltatio. Ita saltationem necesse est omnium vitiorum esse quasi cumulum. At nos in civitatibus Christianis scholas saltandi habemus: sed in eisdem, in quibus etiam publica lupanaria. Tantum gravitate morum à gentilibus vincimur. Neque verò illi hoc nostrum norant novuum saltandi genus immoderatum, iactabundum, accensionem libidinis, plenum impudicis contrectationibus et basijs. Quid sibi volunt tot basia? credo, ut columbas aves effingamus, Veneris, ut veteres putabant. Oli solis consanguineis ferre osculum licebat: nunc passim in Gallia, in Britannia, fertur quibuslibet. Scilicet hoc facit baptismus, ut omnes, si deo placet, fratres esse videantur. Equidem scire velim, quò pertineat toties osculari: ceu aliter constare non posset vel amicitia, vel charitas cum foeminis. Initium illud est turpidinis, quam nolo explicare. Planè mos	quello, che si conveniva a donna da bene. Cicerone difendendo Murena dice, che gli era stato imputato da Catone, che havesse ballato in Asia. Questa era tanto greve colpa, che non havendo ardire a defenderla, si diede a negarla dicendo. Quasi niuno sobrio balla, se non forse impazzisce, ne la solitudine, ne anco in convito moderato et honesto. Segue ultimamente il ballare al convito delicato et ne i luochi ameni: et così appare ch'el ballo è la fine et l'aumento di tutti i mali. Et noi ne le città Christiane habbiamo scole di ballare, et li publichi luoghi de le meretrici, tanto siamo vinti da Gentili ne la gravità dei costumi. Perché non sapevano elli questa nostra smoderata foggia di ballare glorioso, aumento di lussuria, pieno d'impudichi toccamenti et basci, come se volessimo assimigliarci a le colombe, secondo gli antichi dedicate a Venere. Consumavasi per adietro di basciare solamente li consanguinei, hora in Francia et in Bretagna si bascia ciascuno, questo ci fa il battesimo, che pariamo di esser tutti fratelli. Vorrei sapere a che giovano tanti basci, come se non si conservasse altramente l'amicitia, et la charità con le femine? Questo è un principio di bruttura, laquale non voglio esplicare. A me pare che sia costume sporco et barbaro.

mihi foedus videtur, ac barbaricus. Sed pergo de saltationibus dicere. Quorsum tot saltus puellarum, subiectis à viris cubitis, quo altius se attollant? Quid usque in medias nocte sine satietate, aut lassitudine agitari eas? Quae si iubeantur proximum templum petere, ire se negent posse, nisi equo vectas, aut rheda. An non planè clamant, se intemperijs exagitari? Audisse memini me quosdam procul in nostrum orbem ab extrema illa Asia deductos, cum saltantes vidissent mulieres, territos fugisse, quod illas dicereent novo et inusitato sibi furoris genere concitari? Ac profectò quis non mulieres credat furere, cum saltent, si saltantes nunquam antea conspexerit? quis non mente captas, cùm sic ad aliquem membranae vel chordae sonitum, manus, caput, totum corpus in gesticulatione movent?iam in illis celebritatibus iuvat contemplari, quam compositae aliae sedeant spectantes, quo gestu aliae, quo incessu, quanta moderatione, quanto fastu saltet aut incedant. In quo earum dementiam cognoscas licet, quod rem tam stultam prudentissimè conantur agere. Videlicet universa illarum mens à capite in extremos pedes desilijt: tibi est nimirum magis necessaria cum saltatur, quam in cerebro, vel corde. Quae unquam legitur saltasse sanctarum foeminarum? Quota quaeque est ex istis	Ma seguo a parlare de i balli. Perché tanto ballano le giovani, fermandosi sopra le braccia de l'huomo per far saltare più ad alto? Perche vi stanno fino a mezza notte fino che sono stanche? ma se le fusse comandato che le andassero a la chiesa, direbbono di non potervi andare se non a cavallo o in carretta: non si vede manifestamente che sono da le furie travagliate? Mi ricordo udire he alcuni habitatori ne le estreme parti di Asia, vedendo le nostre femine ballare, fuggirono per timore, dicendo che erano commosse da nuovo e inusitato furore. Et in vero non paiono le nostre donne furiose a chi non mai le ha veduto ballare? Chi non direbbe che fussero pazze, quando che muovono le mani, il capo et tutto il corpo al suono d'una carta, o d'una corda. Puosi in questi balli considerare come sedano modestamente, con quai gesti et caminare, con quale modestia et quanta arroganza ballino. Et in questo si conosce la loro pazzia, come studiano di fare con gravità questa così sciocca opera. Tutta la mente loro debbe scendere dal capo ne le calcagna, perché gli è più convenevole che stia ivi a moderare il ballare, che nel cervello, o nel cuore. Quale de le sante femine leggiamo che mai ballasse? Qual donna prudente non si finge di non saper ballare, et non refuta, quando ne è ricercata, et non se lo tenga

gravioribus et prudentiam rerum usi nactis, quae vel non dissimulet se artem illam scire, vel rogata ut prodeat, non recuset? omnino et contumeliae loco ducat? nimirum non ignorant, stultum illud esse, alioqui ultro facturae.Quid quod eiusmodi nec frequentes adsunt ubi saltatur, nisi necessarij officij gratia. ibique sic agunt, ut invitae videantur retiberi. vultu et gestu toto illa aspernantes, tanque non probent. quo loco quae potest custodia esse pudicitiae, spectatis tot virorum corporibus? Et sollecitatis animis per oculorum ostia, artibus subtilissimi hostis nostri? De opere ipso sanctus vir pronunciavit, malle se arare festis diebus, et fodere, quam saltare. Divus Ambrosius sorori suae scribens, inquit: Debet igitur bonae conscientiae mentis esse laetitia, non inconditis comessationibus, non nuptialibus excitata symphonijs. Ibi enim intuta verecundia, illecebra suspecta est, ubi comes deliciarum est extrema saltatio.

Ab hac virgines Dei procul esse desidero. Nemo enim (ut dixit quidam secularium doctor) saltat sobrius, nisi qui insanit. Quod si iuxta sapientiam secularem saltationis, aut temulentia autor est, aut dementia, quid divinarum Scripturarum cautum putamus exemplis? quum Ioannes praenuncius Christi, saltatricis optione iugulatus exemplo sit, plus nocuissse

per vituperio? altramente ballerebbe spontaneamente, quando non le paresse che fusse una pazzia. Che dirò che tali donne di rado si trovano ove si balla, se non forse quando così porta il loro ufficio? Et a l'hora nel volto, et ne i gesti mostrano di starvi mal volentieri. Come può conservarsi intiera la pudicizia, vedendo tanti huomini? et essendo sollecitati gli animi nostri per gli occhi, con le arti de l'astutissimo inimico nostro? Disse un santo huomo che egli più tosto arerebbe il terreno, o zapperebben che ballare ne i giorni di festa. Ambruogio scrivendo a la sorella dice. L'allegrezza de la buona conscienza debbe nascere da la buona mente, non da sconci conviti, ne da suoni nuttiali. Ivi non è secura la pudicitia, ove à la fine de i sollazzi si aggiunge il ballare.

Siano da questo lontane le Christiane vergini: perche secondo un dottore Gentile, niuno sobrio balla, se non è pazzo. Se provocano il ballare, secondo la sapienza humana, o l'embriachezzo o la pazzia, che pensiamo che sia provisto con gli essempi de la sacra scrittura? Quando che Giovani precursore di Christo, fu decapitato a la domanda di una ballatrice: et più nuocque il diletto di una ballatrice, che la pazzia d'un furibondo sacrilego. Apprestasi regalmente il funesto convito:

saltationis illecebram, quam sacrilegi furoris amentiam. Extruitur regifico luxu ferale convivium, et explorato quando maior solito turba convenerit, filia intimis mandata secretis in conspectum virorum saltatura pro ducitur. Quid enim potuit filia de adultera matre discere, nisi damnum pudoris? An quicquam est tam pronum ad libidines, quam inconditis motibus. ea quae vel natura abscondit, vel disciplina velavit, membrorum operta velare? ludere oculis? rotare cervice? coman spargere? Meritò inde in iniuriam divinitatis perceditur. Quid enim ibi verecundiae potest esse, ubi saltatur, strepitu concrepatur? tunc Rex (inquit) delectatus dixit puellae, ut peteret de rege quid vellet. Hactenus Ambrosij verba.

Inventus est mos non ita pridem, ut viri et foeminae personati urbem totam circumcursitent, saltantes per celebres domod, quales sunt procedurum, divitum, aut in quibus aliqui convivantur, seu potant verius, atque huic ludicro ita sunt quidam dediti, ut nihil affirment esse paris oblectamenti, quam eum in modum capite obvoluto domos circumire. Vident ipsi, et noscunt omnes, à nemini cogniti: ut infantes pueruli, qui magnam capiunt voluptatem, cum admotis ori manibus putant se ab alijs non cerni, et audiunt se

et atteso quando v'era più moltitudine, la figliuola entra nel cospetto de gli huomini nel più secreto luogo per ballare. Che poteva imparare la figliuola da la madre adultera, se non cosa nimica a la pudicitia? Che cosa provoca più la lussuria, che scuoprire con movimenti disordinati, quei membri, che la natura ha nascosti, overo le leggi hanno cuoperti? Scherzare cò gli occhi, volgere il collo, spargere i capelli? Meritamente indi si procede ad ingiuriare Iddio. Che riverenza de honestà può essere, ove si balla, et grida a conmendare la ballatrice? Il Re havutone piacere, disse a la giovane, che ella chiedesse una grazia, che più le aggradisse. Questo dice Ambruogio.

Non è gran tempo che è nato un costume che gli huomini et le donne vadano mascherati per la città, ballando per le case dei nobili et de baroni, overo dove mangiano, o più tosto beono: e dicono alcuni non v'essere sollazzo, che a questo s'appareggi. Elli veggono et conoscono tutti, ma non sono conosciuti da persono alcuna, come aviene a li bambini, i quai pigliano piacere di cuoprirsi la faccia con le mani, pensando di non esser veduti, perché odono di esser cercati da quelli, che sono presenti. Stanno però sotto queste maschere nascoste molte sceleragini. Primieramente v'ha luogho la smoderata curiosità de le femine, lequai

ab alijs requiri. Sed sub larva eiusmodi multa delitescunt flagitia. Primum curiositas immodica mulierum, quae scire quid ubique agatur, vehementer avent: qui conviventur, quo ordine, quomodo ornati, quam splendido apparatu. unde nascitur invidentia, loquacitas,detractio, infamatio. Amicum creit se quis recioere, tecta facie: hostis est, et quidem capitalis, qui exploratum ingreditur, qua noceat. et ininicum retectum licet excludere, hunc opertum non licet. Tum habenae laxantur impudentiae muliebri, quae enim aliquo proficisci et saltare erubescerent cognita, non veretur id facere larvata. eoque nullus est illic respectus aetatis, dignitatis, fortunae, extimationis. Nec solum audiunt obscoena, et se indigna, sed dicunt intrepide, quae ne cogitare quidem auderent, si noscerentur: verum omnia exaequat oculis spectantium larva, velut tenebrae quaedam obiecta. ita assuescunt paulatim impudentiae, ut detrimentum, quod sub persona accepit verecundia, citra personam proferat, et ostendat, et in Gallia, Germania, Britannia, ubi populi simplicius vivunt, minusque inter se homines astute versantur, flagitia haec sequuntur non negligenda. In Hispania, Italia, et alijs regionibus in quibus propter ingeniorum acumen plus est calliditatis et vafriciei, verendum est, ne magnorum scelerum occasionem praebeant eiusmodi

bramano sapere cioche si fa in ogni luogho, che mangino, con qual'ordine, come si vestono gli altri, et indi nasce l'invidia, il molto parlare, la detrattatione, et l'infamare. Crede alcuno raccogliere un amico mascherato, et gli è capitale nimico, il quale entra a spiare per nuocerti: se fusse costui uno scuoperto nimico, lo puotresti spignere di fuori, ma perché è mascherato, non ti da il cuore di farlo. La femina à l'hora rallenta il freno à la vergogna poi che è mascherata, et non ha riguardo di età, di dignità o di grado alcuno. Non solamente ode parole dishoneste, ma ne dice arditamente, quantunque non ardirebbe di voltarsele per la mente, quando fusse conosciuta. ma la maschera cuopre tutto, la onde come se fussero a lo oscuro, tanto s'avvezzano a non temere vergogna, che posta giu la maschera, nondimeno mostrasi il vitio sotto la maschera pigliato. In Francia, in Germania et in Inghilterra, ove gli huomini vivono più semplicemente, seguono mancamenti da tenerne conto. Ma in Spagna et in Italia, et in altre regioni ove gli huomini per l'acutezza de l'ingegno sono più accorti, gli è da temere sommamente che tali giochi non diano occasione di grandi peccati, benché fin da allora non ne siano accaduti molti, per non essere tale costume molto invecchiato. Ma sia meglio lasciare che altri pensino di

ludicra quae hactenus pauca quidem contingerunt, et si nonnulla, nimirum re adhuc non admodum vetere, neque usitata. Sed ea mala satius fuerit cogitationi uniuscuiusque relinquere, quam dicendo explicare: ne admonuisse magis videamur, quam castigasse.	questi mali, che ragionarne, accio non apaia più tosto ch'io n'habbia dato aviso, che ripreso tali errori.

Corpo, abito e movimento

Tanto quanto la postura, gli atteggiamenti, i gesti sono portatori di senso nelle manifestazioni comportamentali attraverso le quali il corpo svela l'anima, altrettanto lo sono gli abiti e gli accessori dei quali esso si veste. Quali concezioni del corpo e del movimento traspaiono attraverso l'abito e il suo uso? Il rapporto tra corpo e abito ha a che fare con la concezione e la rappresentazione che una certa epoca ha del corpo e dunque vi è una costruzione culturale del movimento che nasce dall'interrelazione tra abito e movimento, ovvero nei modi in cui essi si condizionano reciprocamente e formano o trasformano l'immagine del corpo. L'abito è stato considerato soprattutto come costrizione del corpo e del comportamento.[119] Il rapporto tuttavia è più sfaccettato e certamente biunivoco, ma difficile da indagare perché mentre ci sono fonti per l'abito, non ve ne sono per il movimento. Dato che è più facile conoscere l'abito - tramite vari tipi di fonti iconografiche, inventari, descrizioni - che il movimento, fino ad ora l'interrelazione è stata letta in un solo senso della biunivocità. Lo studio della mobilità del corpo vestito rivela come l'abito accentui certe parti del corpo enfatizzandone i movimenti o ne celi altre, annullandole o limitandone il movimento. Il movimento del corpo risulta così segmentato tra quel che appare e quel che rimane nascosto.

Un tentativo suggestivo - anche se poco convincente sul piano ermeneutico - di individuare fonti che restituiscano l'immagine di corpo vestito in movimento, è stato autorevolmente presentato da Fritz Saxl nel 1936 che ha osservato la bambola meccanica conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna (tavola 2). Questo automa di piccole dimensioni raffigura una figura femminile dagli abiti sontuosi ed eleganti che suona uno strumento a corde, volge la testa nelle due direzioni e - pur spostandosi su ruote - riproduce un ritmo deambulatorio costituito da piccoli passi. Non avendo potuto vedere personalmente il movimento eseguito dalla bambola, riferisco la descrizione del Saxl:

---

[119] Philippe Perrot, *Le travail des apparence ou les transformation du corps féminin, XVIII-XIX siècle*, Seuil, Paris 1984.

> I movimenti sono caratterizzati da una combinazione di grazia e solennità: i piedi si spostano lentamente, la figura sembra librarsi. La forma del corpo viene completamente occultata dalla sottana. Al contrario, mani e testa si muovono con agio ed eleganza. Al suono della musica, modulata con le mani sensibili ed aggraziate, la testa descrive nel suo moto un arco grazioso. In questo modo un congegno meccanico riproduce lo stile di una donna di società del tempo, per i suoi stessi limiti enfatizzandone, alla maniera di una caricatura, le caratteristiche.[120]

Saxl dunque ritiene che la sfida che il costruttore dell'automa si proponeva fosse quella di riprodurre in modo naturalistico la qualità del movimento, e che il risultato, per i limiti imposti dal mezzo meccanico stesso, la restituisca enfatizzata, come in una caricatura. Quella della bambola meccanica resta comunque la ricostruzione e la

---

[120] Fritz Saxl, *Costumi e feste della nobiltà milanese negli anni della dominazione spagnola*, in *Il libro del Sarto della Fondazione Querini stampalia di Venezia*, Panini, Modena 1987, pp. 38-9. Saxl attribuisce la costruzione dell'automa a colui che possedeva la più alta competenza in materia verso la metà del secolo XVI, ovvero Giovanni Torriani, ingegnere cremonese che dopo aver svolto la propria attività nel campo della meccanica di precisione e dell'idraulica, prestò la propria opera di costruttore di automi per Carlo V e il figlio Filippo II, con nome ispanizzato in Juanelo Torriano. La sua attività ha nel suo amico Ambrosio de Morales una entusiastica testimonianza: "Per diletto Juanelo ha voluto rinnovare le antiche statue semoventi che i greci chiamavano automi. Costruì una bambola alta un terzo di vara che, messa su un tavolo, vi danza al ritmo di un tamburo che essa stessa suona; poi, compiute le sue evoluzioni, torna al punto di partenza. Benché sia un giocattolo, e dunque nulla di serio (cosa de risa) rivela molto dell'altezza di quell'ingegno" (Ambrosio de Morales, *Les antigüedades de la ciudades de España*, Alcalà de Henares 1575, p. 93, citato in M.G. Losano, *Storie di automi*, Einaudi, Torino 1990, p. 61; vedi anche lo studio più completo su Torriano: José A. Garcìa - Diego, *Los relojos y autòmatas de Juanelo Turriano*, Albatros, Madrid - Valencia 1982). Spesso questo tipo di automi di piccole dimensioni veniva utilizzato per animare le tavole dei banchetti, tuttavia vi è testimonianza dell'esistenza di un automa femminile danzante a grandezza naturale, descritto da Piccolomini: "Or sono tre anni alcuni bagatellieri e giocolatori (...) andarono pubblicamente mostrando (...) una fanciulla fabbricata con arte meravigliosa che per il moto di circoletti e rotelle avea sembianza di vita, che per se stessa, per attivissima agitazione del volto e di tutte le membra, pareva che or camminasse e, or suonando il cembalo, ovvero la cetra, ballasse con grazia, leggiadria e venustà mirabili." (Citato in G. P. Cesarani, *Gli automi. Storia e mito*, Laterza, Roma - Bari 1983, p. 53). Sugli automi nel rinascimento vedi anche E. Battisti, *L'antirinascimento*, vol. I, pp. 248-86.

descrizione del movimento e ha lo stesso statuto epistemologico di un testo o di una immagine.

In particolare qui mi interessa capire quale sia la relazione tra il modo di ballare di uomini e donne e la progressiva differenziazione delle fogge del sistema vestimentario che va operandosi a partire dalla fine del medioevo. La differenziazione delle fogge in riferimento al genere sessuale cui l'abito - o meglio - il sistema vestimentario - è destinato, concede a uomini e donne possibilità di movimento molto diverse. A partire dalla fine del medioevo si assiste a una differenziazione netta dell'abito a seconda del sesso, che tende a nascondere o dissimulare parti diverse. Nel primo quarto del XIV secolo, l'abito maschile a cominciare dai gruppi di giovani guerrieri, si accorcia sempre più, lasciando scoperte le gambe a partire da una zona variabile compresa tra glutei e ginocchia.[121] Questo cambiamento, scoprendo una porzione maggiore degli arti inferiori e conferendo loro visibilità e mobilità, comporta evidentemente delle trasformazioni nel modo di danzare.

La versione del manuale di Giovanni Ambrosio (Pa), presumibilmente redatta 12 anni dopo quella prodotta dallo stesso autore prima della conversione (Pg) su cui mi sono basata nel primo capitolo, ne è una copia identica se non per il fatto che contiene alcuni capitoli in più dedicati al modo di danzare con abiti di diversa foggia: "Capitolo de dançar longo", "Capitolo de dançar corto", "Capitolo de dançare con mantellina". I tre capitoli sono evidentemente rivolti ai danzatori uomini, dato che gli abiti cui si fa cenno sono abiti maschili. Secondo il maestro di danza Guglielmo/Ambrosio, colui che danza con un abito lungo deve farlo con gravità e diversamente da come danzerebbe se indossasse un abito corto. Anche i suoi gesti devono essere conseguenti

> Nota che uno che dançasse con uno vestimento longho elle di bisogno de ballare con gravita. & ballare con un'altra forma che non se fa de ballare con uno vestito corto perche dançando como che gisse con uno vestito corto non dirria bono. E[t] bisognia che tucti li suoi giesti & movimenti siano gravi & suave tanto quanto che he debito che porta & per forma che quella turca o

[121] Ad esempio, nel passare in rassegna gli inventari toscani tra Tre e Quattrocento Adriana Rossi (*I nomi delle vesti in Toscana*, "Studi di lessicografia italiana", 1991, vol. 11, pp. 5-124) nota come "solo negli inventari quattrocenteschi diventa frequente il riferimento al sesso di chi indossa la veste".

panno luongho che porta indosso non savia agire movendo troppo in qua & in la. E[t] siati acorti che bisognia grande actetudine, & gran misura & gran tempo a dançare con esso a uno panno longo che con lo corto arichiede dançare un poco più gagliardo.[122]

Danzando con una veste lunga, si devono rallentare e addolcire i movimenti, essere precisi nel ritmo, in modo che gli spostamenti della veste siano concordi e coerenti al movimento del corpo perché da esso ricevono un corretto impulso. Al contrario

chi dança con uno vestito corto bisognia de dançare in altra forma che quella dello longo. Li se arichiede de fare salti & volte tonde & fioregiare con misura & con tempo & a quello abito del vestire corto sta bene affare questo E[t] se tu volessi gire con gravita chomo avemo dicto di sopre non dirria bono e[t] serria signale de non intendere.[123]

La veste corta consente agli arti inferiori più visibilità e più libertà di movimento nell'eseguire ornamenti, salti e giri. Un'attenzione particolare inoltre si deve rivolgere all'uso della mantellina corta, che può destabilizzare l'equilibrio:

Ancora siate avisati che bisogna altra discriccione de dançare con una mantellina corta piu che con una turca, neanche con uno vestito, e [t] la cagione si e che la mantellina piglia vento ch'e como tu dai un salto o una volta la mantellina si arimove elle di bisogno che a certi gesti & a certi movimenti & a certi tempi tu piglie la tua mantellina per un lato e[t] a certi tempi se piglia per tucti doi li lati che he una signoria a vedere pigliare col tempo. E[t] quando questo non se facesse alli tempi che bisognia serria signale de nonintendere.[124]

---

[122] Pa, c 24 r, edizione Sparti p. 232.

[123] *Ibidem.*

[124] Pa, Cc. 24 r - 25 r, edizione Sparti, p. 232

E' interessante notare come in questo caso si cerchi di regolare secondo il ritmo della danza che viene eseguita il gesto funzionale e necessario di tenere ferma la mantellina, con una mano o due, in modo che tale gesto diventi parte integrante dell'esecuzione e anch'esso diventi danzato. Dalle indicazioni di Guglielmo/Ambrogio si evince anche che era consuetudine danzare con il mantello e che in quegli anni le due fogge - veste e mantello corti e lunghi - convivevano. La veste corta per gli uomini si diffuse definitivamente nei primi anni del secolo XVI. Lo sottolinea, in riferimento alla pratica coreutica, anche una *Lettera* di Andrea Calmo che compara gli usi in atto nei balli della propria giovinezza con quelli attuali. Nelle *Lettere*, scritte intorno agli anni 1550 (i primi tre libri delle Lettere compaiono a stampa tra 1547 e 1552) Calmo si immagina uomo anziano: il passato cui nostalgicamente si riferisce di conseguenza è da collocare all'inizio del secolo, tempo in cui gli uomini si recavano alle feste

> i homeni con le so veste longhe serai davanti, senza far strepiti, ni romor, ni frape, se sonava el so tamburin e altabasso un clavecimbano o do liuti, o una bal dosa con la so violeta, balando passo e mezo, rosina, tentalora, anella, vanti de Spagna, torela mo vilan, zoioso, padoan, saltarello, bassadanza, tignando le done col so fazzoleto da brigae piene de amorevolezza e de grandissima coscientia.[125]

Gli uomini indossavano vesti lunghe, chiuse sul davanti e danzavano senza urlare e senza fare rumore o dar colpi con i piedi, accompagnandosi con strumenti dal tenue suono per eseguire canzoni a ballo, bassedanze e balli. Alcune delle forme - saltarello e bassadanza - e dei titoli - Voltati Rosina, Anello, Gioioso - citati appartengono al repertorio attestato dalla letteratura orchestica della tradizione di Domenico, altre sono forme tradizionali cantate di lunga permanenza - Tentalora, Torela mo vilan - altre ancora sono forme che si affermano nel corso del cinquecento - passo e mezzo, Pavana di Spagna, pavana.

Il legame della coppia è costituito dal fazzoletto che uomo e donna tengono dai due opposti capi ad impedire il contatto delle mani. Il fazzoletto fa la sua comparsa per

---

[125] Andrea Calmo, *Lettere*, a cura di Vittorio Rossi, Torino, 1888, Libro III, Lettera 34, pp. 232.

assolvere a vari usi quali coprire la scollatura, il capo o ornare la mano che lo tiene[126] e, a giudicare dalle immagini del Vecellio, era una consuetudine condivisa da donne di vari strati sociali: nobili veneziane, prostitute, contadine toscane.[127] Le funzioni di soffiare il naso, coprirsi la bocca negli accessi di tosse e raccogliere lo sputo sono più tarde.[128]

I giovani[129] invece si esibiscono in una danza molto più animata:

> de sti sbalanzari de sti saltari, de sti verigolari, e de sti mostrari de vita, de ati e de braghe, con quei pifaroni mantoani ch'el par, al sagramento de le schile, che i habbia un travo in boca, e quei lironi che someia un grumo de bespe che vaga a torno una carogna, che de quel basso se farave una casa da statio, tignando le femene soto i brazzi, strengandoghe le man e qualche altra cosa e brute parole, che voio taser, andando sbragazzai a mo ranochi, zurlando a torno a mo una rioda e tirando cavriole a mo simioti, ganzari de calcagni, picegari de pie, cimando el fioco e remenandose avanti e indrio a la condition d'i cani, che inse fuora de aqua?[130]

---

[126] Elena Polidori Calamandrei, *Le vesti delle donne fiorentine nel Quattrocento*, Firenze, Società Editrice "La Voce", 1924

[127] Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo, di nuovo accresciuti di molte figure*, Sessa, Venezia 1598.

[128] Il tema è discusso ampiamente da Norbert Elias, *Il processo di civilizzazione*, Il Mulino, Bologna 1992 (Basel 1939).

[129] "adolescenti, viscareli, giotonceli e cavestri da forche, in luse al presente seculo, che no spruzza, ni no ulisse, ni sa da bon, aroganti, superbi, insolenti, lussuriosi, lenguaizzi, fastidiosi, con puoche letere e manco cervelo e pieni de presontion, che infeta, amorba e vasta l'aiere, la tera, l'in ferno e le zente de bona qualitae". Andrea Calmo, *Lettere*, a cura di Vittorio Rossi, Torino, 1888, Libro III, Lettera 34, pp. 232.

[130] E continua, citando i nomi di due maestri ed esponenti del rinnovamento dello stile di danza che porta all'affermarsi dello stile italiano, di cui si sofferma a descrivere le caratteristiche peculiari, ma anche i pericoli (!): "L' vero che me podess dir: «Cusin da ben, e' so che no biasimar la gaiardia d'i fieli de Paluelo e de mistro Donao, che i par calalini e oseleti, che svolazza, con salti tondi, salti roversi, salti spacadi, salti in alto e salti del cavalo, lizadri fieri e destrissimi, honor, fausto e gloria de l'arte balarina»; ma pur al mio giudizio la me par cossa da mati spazzai a stracarse, a risego de butarse un schinco de

Le gambe scoperte rendono possibili e visibili giri, salti ornamentati, giochi di tallone, movimenti veloci e staccati dei piedi e grandi salti tramite i quali, in una sorta di competizione, si deve riuscire toccare con la punta del piede un fiocco tenuto ad altezza sempre crescente. Dunque non più un modo di danzare che si basa sulla scansione ritmica dell'incedere, ma che elabora passi e figure che si basano sulla mobilità, sul ritmo concitato e su un certo grado di atletismo.

Nel modo di danzare degli uomini gravità e lentezza sembrano essere associati alla veste lunga, la gagliardezza, i salti i giri e gli ornamenti a quella corta. Quanto dunque della qualità di movimento della donna è condizionato dal modo di vestire, oltre che alle prescrizioni del comportamento, alla disciplina del corpo, alle concezioni dell'esercizio fisico e della virtù morale e corporea della modestia?

Secondo Castiglione la donna deve

> aver iudicio di conoscer quai sono quegli abiti che le accrescon grazia e più accomodati a quelli esercizi ch'ella intende di fare in quel punto, e di quelli servirsi; e conoscendo in sé una bellezza vaga ed allegra, deve aiutarla con i movimenti, con le parole e con gli abiti, che tutti tendano allo allegro; così come un'altra, che si senta ancor aver maniera mansueta e grave, deve ancor accompagnarla con modi di quella sorte, per accrescer quello che è dono di natura.[131]

L'abito femminile verso la metà del secolo XV era costituito da una gamurra o cotta, abito di sotto lungo fino a terra e con maniche, di lino o di lana a seconda della stagione e da una giornea o roba, sopravveste lunga anch'essa, senza maniche, cui le maniche potevano essere aggiunte con un sistema di allacciature. Nella stagione

---

liogo, o de piar una gignata e perder zo che se ha vadagnao in sie mesi. Almanco, consanguineo mio saorosissimo, e' no fevemo sti chiassi, ste zanze e ste bagatele, quando gieremo garzoni: v'arecordeu che a le ventido hore d'instae portavemo i nostri lauti in barca, cantando barzelete per canal grando somiavemo tanti carubini, e pu per pratica e per naturalitae stambotizavemo zorziane, che le andava da dolcez za e da maraveia infina in cielo? ". Andrea Calmo, *Lettere*, a cura di Vittorio Rossi, Torino, 1888, Libro III, Lettera 34, pp. 232.

[131] Libro III, par. VIII.

invernale veniva usata l'oppelanda (la cioppa in Toscana), con maniche larghe e aperte e foderata di pelliccia.

La morbidezza cadente delle lunghe gonne lasciava intravedere la forma delle gambe e dei fianchi e i loro movimenti. A partire dal XVI secolo la gonna si allontana sempre di più dal corpo grazie all'uso delle sottogonne rigide di stoffa grossolana armata con rami flessibili di arbusto che danno al classica forma a cono o a campana, che appare in Spagna verso il 1470 e si diffonde in tutta Europa a partire dalla Francia, paesi Bassi, Inghilterra e - più tardi - in Italia. Cesare Vecellio, descrivendo "l'Habito delle Duchesse di parma ò d'altre Signore feudatarie di tutta la Lombardia" spiega che sotto la gonna "costumano il verducato, overo faldiglia, qual tien con arte la sottana larga à modo di campana, che torna molto commodo al caminare, ò danzare; et hora di costumano per tutta l'Italia queste sopra dette faldiglie".[132]

Di gambe e fianchi si perde la traccia e quel che si vede muovere è una campana rigida in cui si colgono le amplificazioni ritmiche, ma non la forma del movimento.[133] Il sottogonna modella l'anatomia costruendo l'ipertrofia dei fianchi sulla base dei canoni di bellezza, ma al contempo nasconde il movimento naturale del corpo e ne falsa gli effetti visivi. Concorre a enfatizzare l'ipertrofia dei fianchi anche la costrizione operata dal corsetto, che accentua la sottigliezza della vita, fa risaltare i seni, ma blocca e irrigidisce ogni possibilità di movimento della parte superiore del corpo.

Che cosa resta visibile del corpo della donna in movimento? Si muovono - non visti - i piedi e le gambe e si muovono anche le parti visibili del corpo: il collo, il volto, le mani, messi in risalto tramite decolleté, colletti e poi gorgere, o dai polsini. Colletti e polsini si arricchiscono di ricami, fino a prendere il sopravvento nella decorazione nel secolo successivo. In epoca post-tridentina la moda dell'abito rigido "alla spagnola", che impedisce il movimento del costringendo il corpo, si afferma nel contesto delle élite sociali curiali o urbane, ovvero tra gruppi di persone che non avevano necessità di

---

[132] Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo, di nuovo accresciuti di molte figure*, nell'edizione Bologna 1982, p. 71.

[133] Brian Reade, *The dominance of Spain, 1550-1600*, George G. Harrap and Company LTD, London 1951, pp. 6-7.

compiere movimenti complessi nella loro vita quotidiana. La rigidità del corpo diventa dunque anche un segno di distinzione sociale.

Montaigne nel 1581 a Bagni di Lucca, in Toscana, organizza un ballo in cui si distribuiscono come premi capi d'abbigliamento e chiede alle dame della nobiltà locale di costituirne la giuria sottolineando il fatto che il giudizio doveva dipendere non soltanto dal movimento dei piedi, ma anche della continenza, dell' "aere", del buon modo e della grazia di tutta la persona. L'apprezzamento della danza si a associa nella stessa frase a commenti sull'abbigliamento:

> Alla verità è bella cosa, e rara a noi altri Francesi, di veder queste contadine tanto garbate vestite da signore ballar tanto bene: et a gara di nostre gentildonne le più rare in questa virtù ballano altre.[134]

E ancora:

> Quei contadini, e le lor donne, sono vestiti da gentiluomini. Non si vede contadina che non porti le scarpe bianche, le calzette di filo belle, il grembiale d'ermesino di qualche colore: e ballano, fanno capriole e molinetti molto bene.[135]

---

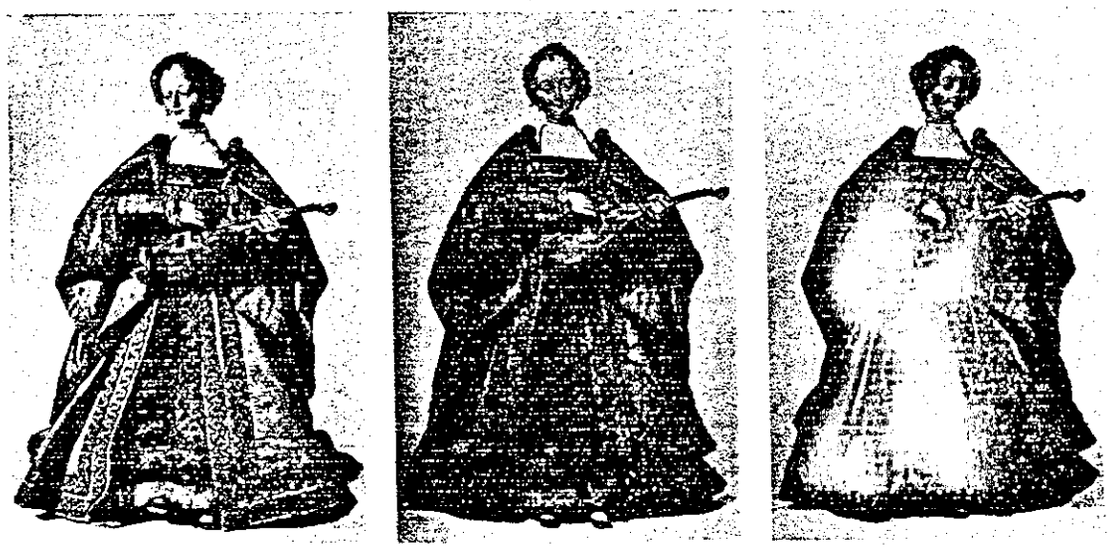
[134] Montaigne, *Viaggio in Italia*, Laterza, Bari 1972, pp. 279-80.

[135] Ivi, p. 274.

TAVOLA I

Modestia, da Cesare Ripa, *Iconologia*

TAVOLA 2



Bambola meccanica, Kunsthistorisches Museum, Vienna

SECONDO INTERMEZZO

SALOME

Ogni qual volta che se bala se talia caput Joannis Baptiste[1]

La figlia di Erodiade senza nome che si esibisce in una danza senza nome nel racconto evangelico, viene via via descritta come un'ignara fanciulla, un'adolescente ammantata di grazia e modestia, una diabolica seduttrice, una donna che esibisce nello sguardo e nel gesto la pienezza del proprio trionfo. Nell'acquisire un nome e dei connotati fisici in segni testuali o figurati Salome incarna l'immagine sempre mutevole del corpo femminile in movimento e si fa motivo narrativo e iconografico dentro e fuori la tradizione religiosa. I vari aspetti del personaggio di Salome e le differenti versioni della sua storia fanno emergere i temi della messa in scena del corpo femminile e dello sguardo maschile, all'interno dei quali la danza come strumento di seduzione diventa funzione di mediazione e conflitto tra i generi. A seconda dei contesti i tratti, verbali o visivi, con cui la figura danzante di Salome viene descritta variano al variare della cultura di danza - dunque del corpo e dei corpi. Le interpolazioni tra concezioni del corpo e del comportamento, tradizione letteraria e religiosa o esemplaristica concorrono nel configurare il personaggio e la sua danza e a declinarne i connotati.

Nella narrazione evangelica Salome compare nell'episodio della decollazione del Battista. La vicenda è narrata dai Vangeli di Marco e di Matteo.[2] Secondo quanto

---

[1] Bernardino da Feltre, *Sermoni nella redazione di Fra Bernardino Bulgarino da Brescia Minore osservante*, a cura di C. Varischi, Milano 1964, p. 119.

[2] Le citazioni sono tratte da *La Bibbia Concordata. Nuovo Testamento*, Mondadori, Milano 1982: Marco, 6, 14-28: "Erode infatti aveva fatto arrestare Giovanni e lo aveva messo in prigione a causa di Erodiade, moglie di suo fratello Filippo, che egli aveva sposata. Giovanni diceva a Erode: 'Non ti è lecito tenere la moglie di tuo fratello'. Per questo Erodiade gli portava rancore e avrebbe voluto farlo uccidere,

riferisce lo storico Giuseppe Flavio,[3] Erode Antipa, tetrarca di Galilea, dopo aver ripudiato la prima moglie aveva sposato in seconde nozze Erodiade, moglie del fratello Filippo, cui l'aveva sottratta. Erodiade a sua volta era figlia di un fratellastro dei due, Erode Aristobilo. Tale unione adulterina e incestuosa (secondo la legge del levirato il matrimonio con la vedova di un fratello era possibile soltanto in assenza di prole) era stata condannata dal Battista, che si era in tal modo attirato le ire di Erodiade, impegnata a tessere trame al fine di sbarazzarsi di lui. Il Battista viene imprigionato. Durante il banchetto offerto in onore del compleanno di Erode, il tetrarca chiede alla figliastra, la giovane figlia di Erodiade - che nei testi evangelici non ha nome - di danzare per gli invitati offrendole per la sua esibizione qualsiasi cosa avesse chiesto in cambio. La fanciulla non sa scegliere da sola e chiede consiglio alla madre. L'evangelista riporta un dialogo secco "Che cosa debbo chiedere? (...) la testa di Giovanni Battista". La risposta viene immediatamente riferita a Erode: "Voglio che tu mi dia all'istante su un vassoio la testa di Giovanni Battista".

---

ma non poteva, perché Erode temeva Giovanni, sapendolo giusto e santo, e vigilava su di lui, e anche se nell'ascoltarlo restava molto perplesso, tuttavia lo ascoltava volentieri. Venne però il giorno propizio, quando Erode per il suo compleanno fece un banchetto per i grandi della sua corte, gli ufficiali e i notabili della Galilea. Entrata la figlia della stessa Erodiade, danzò e piacque a Erode e ai commensali. Allora il re disse alla ragazza: 'Chiedimi quello che vuoi e io te lo darò'. E le fece questo giuramento: 'Qualsiasi cosa mi chiederai te la darò, fosse anche la metà del mio regno'. La ragazza uscì e disse alla madre 'Che cosa devo chiedere?' Quella rispose: 'La testa di Giovanni il Battista'. Ed entrata di corsa dal re fece la richiesta dicendo: 'Voglio che tu mi dia subito su un vassoio la testa di Giovanni il Battista'. Il re divenne triste; tuttavia a motivo del giuramento e dei commensali, non volle opporle un rifiuto. Subito il re mandò una guardia con l'ordine che gli fosse portata la testa. La guardia andò, lo decapitò in prigione e portò la testa su un vassoio, la diede alla ragazza e la ragazza la diede a sua madre. I discepoli di Giovanni, saputa la cosa, vennero, ne presero il cadavere e lo posero in un sepolcro." Matteo 14, 1-12: "Erode aveva arrestato Giovanni e lo aveva fatto incatenare e gettare in prigione per causa di Erodiade, moglie di Filippo suo fratello. Giovanni infatti gli diceva 'Non ti è lecito tenerla!' Benché Erode volesse farlo morire, temeva il popolo perché lo considerava un profeta. Venuto il compleanno di Erode, la figlia di Erodiade danzò in pubblico e piacque tanto a Erode che egli le promise con giuramento di darle tutto quello che avesse domandato. Ed essa, istigata dalla madre, disse: 'Dammi qui, su un vassoio, la testa di Giovanni il Battista'. Il re ne fu contrastato, ma a causa del giuramento e dei commensali ordinò che le fosse data e mandò a decapitare Giovanni nel carcere. La sua testa venne portata su un vassoio e fu data alla fanciulla, ed ella la portò a sua madre. I suoi discepoli andarono a prendere il cadavere, lo seppellirono, e andarono a informare Gesù."

[3] Giuseppe Flavio, *Antichità Giudaiche*, XVIII, 136.

Giuseppe Flavio nel narrare la vicenda dà alla giovane figlia di Erodiade il nome - Salome - che i Vangeli avevano taciuto, collocandola nella storia dinastica e dandole un'esistenza storica. Il suo nome era già appartenuto a una delle sorelle di Erode il Grande (padre di Antipa, Filippo e Aristobulo), si unì in matrimonio due volte con membri della dinastia e dal secondo marito ebbe tre figli. Il suo profilo appare sul verso di una moneta coniata dal marito. Diversamente, Origene, nel II secolo d.C. riferisce che Erodiade aveva dato alla figlia il suo stesso nome. Questa linea della tradizione, oltre a prestarsi a fondare di volta in volta l'ambiguità o la complicità dei ruoli delle due donne, ne produce in alcuni casi una sovrapposizione, visibile anche in alcuni esempi figurativi.

Dal racconto evangelico della figlia di Erodiade e della sua danza si evincono scarse informazioni: si dice che è una giovanetta (in greco *korásion*) e che la sua esibizione "piacque a Erode e ai convitati". Ella appare come un giovane corpo in movimento, privo di volontà e di parola, mero strumento al servizio della volontà e della parola materna. L'unica sua iniziativa è di chiedere che la testa del Battista le venga consegnata sopra un vassoio.

Le esibizioni di a soli femminili nel corso di occasioni conviviali erano consuetudine diffusa in epoca ellenistico-romana, tuttavia erano riservate a etere o professioniste, le *saltatrices*.[4] L'assolo danzato di una giovane di illustri natali durante un banchetto, non ha attestazioni né nella tradizione ebraica né in quella ellenistico-romana. Si tratterebbe dunque di un'invenzione tutta interna al racconto evangelico, che trova fondamento nell'attribuzione di illimitato potere all'esibizione del corpo femminile nel piegare la volontà dei riguardanti, nell'affascinare fino alla perdita non solo della ragione, ma anche del senso comune e dell'umanità.

Questo il racconto, commisto di storia e mito fondante. Mitopoiesi e leggenda tessono per Salome un ben più variegato destino, legato alla fortuna agiografica goduta dalle storie di San Giovanni Battista, elaborate e riproposte dai padri della chiesa, diffuse nella devozione popolare attraverso le predicazioni e la spettacolarità sacra e infine trasfuse alla cultura moderna fino ai giorni nostri.

---

[4] "Presque tous les commentateurs modernes s'accordent pour souligner l'invraisemblance de la danse de Salome, inconciliable avec les moeurs de l'Orient, ou l'on ne fait danser dans les festins que des courtisanes." Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1956, p. 453.

Una delle chiavi esegetiche più accreditate del racconto evangelico è quella della premeditazione, secondo la quale il banchetto, l'esibizione, l'offerta di Erode e la richiesta della figliastra siano passaggi di una messa in scena prestabilita, frutto della macchinazione di Erode ed Erodiade, di cui la fanciulla è strumento. Si tratta dell'interpretazione più diffusa in Italia tra tardo medioevo e prima età moderna, ben espressa, tra gli altri, dal predicatore Giordano da Pisa, secondo il quale Erodiade era una "mala femmina che volle avere il capo di Joanni, accioché liberamente potesse stare nell'adulterio"; convinse così Erode a chiedere a Salome: "Tu ballerai, io ti prometterò, e tu chiederai la tal cosa".[5]

Ritenuta colpevole, complice o innocente rispetto all'accaduto, Salome va incontro a un destino terribile. Iacopo da Varagine, nella *Legenda Aurea*, fornisce versioni diverse della tragica fine della pur ignara fanciulla: mentre la ragazza reggeva tra le mani il vassoio con la testa del Battista insultandola, il santo soffia e la ragazza cade a terra morta. In una variante successiva di questa versione il turbine di vento che esce dalla bocca del santo scaglia in cielo il corpo della ragazza che ivi vaga senza posa in un'eterna danza. Ancora, secondo Jacopo da Varagine, Salome segue in esilio Erode Antipa e Erodiade caduti in disgrazia presso Roma e mentre cammina sul ghiaccio vi "sprofonda miseramente e perisce" (in una breve *Vita di San Giovanni* del secolo XV, la lastra di ghiaccio le mozza il capo, in conformità alla legge del contrappasso).[6] Un'altra tradizione sostiene che il corpo della fanciulla viene inghiottito dalla terra. Il destino ultimo di Salome si pone dunque nella tensione tra gli estremi del cielo e della terra, tra l'eterno movimento nell'aria e l'inabissamento che le incatena le membra al suolo, trascinandola verso la dimensione infera e l'eterna immobilità.

---

[5] Giordano da Pisa, *Prediche recitate in Firenze dal MCCCIII al MCCCIX*, Milano 1839, III, pp. 226-7.

[6] "et inferioribus corporis partibus lasciviens, molliusque se movens saltet, non in terra, sed in undis: caput vero scelestum frigore et glacie concretum, deinde etiam convulneratum, et a reliquo corpore, non ferro, sed glaciei crustis resectum, in glacie ipsa saltationem lethalem exhibet spectaculoque eo omnibus praebito, in memoriam ea quae fecerat, spectantibus revocat", Nicephorus Callistus (XIII sec.), *Ecclesiasticae historiae*, I, XX in J.P. Migne, *Patrologiae cursus completus, seu Bibliotheca universalis ... omnium S.S. Patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum sive latinorum, sive graecorum* (Ristampa anastatica, Turnholti, Paris 1966) Series Graeca, CXLV, col. 691- 4, doc. D12.

In particolare, la connotazione negativa che la letteratura patristica attribuisce a Salome e alla sua danza si fissa su alcuni elementi ricorrenti: contravviene alle norme che regolano il banchetto, danza non essendone invitata e senza una motivazione precisa, la sua danza rientra in un ambito del tutto profano, non ha a che fare con la glorificazione o il ringraziamento di Dio, si svolge in pubblico, e soprattutto davanti a un pubblico prevalentemente maschile. Secondo Chrisostomo, Salome è due volte peccatrice: "et quod saltarit, et quod placuerit, atque ita placuerit, ut caedes illi pro mercede esset".[7]

La danza compare in altri luoghi biblici. L'analisi delle concordanze della Vulgata riporta 39 occorrenze di chorus-i/salto-are,[8] tra le quali prevale l'uso metaforico alla descrizione di una pratica o di un evento particolare. La danza interviene in occasioni celebrative profane (il festeggiamento di una vittoria, la vendemmia, il ritorno del figliol prodigo), nella ritualità sacra (i sacerdoti di Baal, i sacerdoti del tempio di Gerusalemme, il culto di Jahvè), o in connessione a episodi di estasi e fanatismo religioso.[9] Soltanto alcuni di questi episodi godono di una ricca tradizione esegetica o mitopoietica nei commenti, nelle *summae* teologiche, negli scritti pastorali, nei trattati di vizi e virtù della prima età moderna.

Nella cultura festiva ebraica così come emerge dal racconto biblico le danze che esprimevano gioia e ringraziamento venivano solitamente eseguite da donne. Tra di esse

---

[7] *Homiliae in Matthaeum* (XVIII), in Migne, *cit.*, Series Graeca, vol. LVIII, col. 491, doc. D4.

[8] Cfr. *Novae Concordantiae Biblorum Sacrorum iuxta vulgatam versione critice editam*, ed. B. Fisher, Stuttgart 1977, coll. 765-766, 4555-4556. Per l'iconografia vedi Réau, *cit.*

[9] Giudici, 11,34: "Poi Iefte tornò a Mizpa, verso casa sua; ed ecco uscirgli incontro la figlia, con timpani e danze"; 1 Samuele 18,6: "Al loro rientrare, mentre Davide tornava dall'uccisione del Filisteo, uscirono le donne da tutte le città d'Israele a cantare e a danzare incontro al re Saul, accompagnandosi con i timpani, con grida di gioia e con sistri. Le donne cantavano e danzavano alternandosi."; Giudici 21, 19-23: "Andate, appostatevi alle vigne e state a vedere quando le fanciulle di Silo usciranno per danzare in coro"; 1 Re 18, 21-26: "Quelli [i Sacerdoti di Baal] continuavano a saltare intorno all'altare che avevano eretto"; 2 Samuele 6,5: "Davide e tutta la casa d'Israele facevano festa davanti al Signore con tutte le forze, con canti e con cetre, arpe, timpani, sistri e cembali"; Salmo 149, 3: "Lodino il suo nome con danze, / con timpani e cetre gli cantino inni"; Salmo 150, 4: "Lodatelo con squilli di tromba, /lodatelo con arpa e cetra; / lodatelo con timpani e danze, / lodatelo sulle corde e sui flauti."; 1 Samuele 10,5-10: "incontrerai un gruppo di profeti che scenderanno dall'altura preceduti da arpe, timpani, flauti e cetre, in atto di fare i profeti"; Giobbe 21, 11-12: "Mandano fuori, come un gregge, i loro ragazzi / e i loro figli saltano in festa. / Cantano al suono di timpani e di cetre, si divertono al suono delle zampogne."

in particolare si annovera la danza accompagnata dal suono del timpano - strumento musicale costituito da una membrana tesa intorno ad un cerchio di legno - eseguita da Maria, sorella di Mosé, che viene poi seguita da un gruppo di altre donne, per i festeggiamenti dopo il passaggio del Mar Rosso: "Allora Maria, la profetessa, sorella di Aronne, prese in mano un timpano: dietro a lei uscirono le donne con i timpani, formando cori di danze".[10] Nella tradizione medievale in particolare si sottolinea il valore simbolico del movimento al suono del timpano come tipicamente femminile, che si fonda nell'analogia tra la membrana distesa che produce il suono e l'apparato genitale femminile.[11]

Di norma nella tradizione biblica uomini e donne danzano sempre separati. Nell'episodio biblico del Vitello d'oro[12] la danza rituale di un gruppo di uomini e donne assume valore negativo in connessione alla disobbedienza. Il popolo di Israele, fuoriuscito dall'Egitto sotto la guida di Mosè, attende che quest'ultimo ritorni dalla montagna, dove aveva accolto le leggi dal Signore. Disperando il suo ritorno Aronne costruisce un idolo, un vitello d'oro, cui offre sacrifici e feste. Avvertito di ciò dal Signore, Mosè torna al suo popolo e "Quando si fu avvicinato all'accampamento, vide il vitello e le danze". Il canonico francese Thoinot Arbeau, che sul finire del XVI secolo pubblica un manuale di danza, dovendo proteggere la disciplina di cui si occupa dalle

---

[10] Esodo 15, 20, *Vulgata*, PL 28, col. 295, Esodo: "Sumpsit ergo Maria profetissa, soror Aaron, tympanumin manu sua: egressaeque sunt omnes mulieres post eam cum tympanis et choris".

[11] Altri passi che riferiscono di danze femminili accompagnate da timpani: 1 Samuele 18, 6: "Al loro rientrare, mentre Davide tornava dall'uccisione del Filisteo, uscirono le donne da tutte le città d'Israele a cantare e a danzare incontro al re Saul, accompagnandosi con i timpani, con grida di gioia e con sistri. Le donne danzavano e cantavano alternandosi"; Giudici 11, 34: "Poi Iefte tornò a Mizpa, verso casa sua, ed ecco uscirgli incontro la figlia, con timpani e danze".

[12] Esodo 32, 5: "Il popolo, vedendo che Mosè tardava a scendere dalla montagna, si affollò intorno ad Aronne e gli disse: 'Facci un dio che cammini alla nostra testa, perché a quel Mosè, l'uomo che ci ha fatti uscire dal paese d'Egitto, non sappiamo che cosa si accaduto'. Aronne rispose loro: 'Togliete i pendenti d'oro che hanno agli orecchi le vostre mogli e le vostre figlie e portateli a me.' Tutto il popolo tolse i pendenti che ciascuno aveva agli orecchi e li portò ad Aronne. Egli li ricevette dalle loro mani e li fece fondere in una forma e ne ottenne un vitello di metallo fuso. Allora dissero: 'Ecco il tuo Dio, o Israele, colui che ti ha fatto uscire dal paese d'Egitto!'. Ciò vedendo, Aronne costruì un altare davanti al vitello e proclamò: 'Domani sarà festa in onore del Signore'. Il giorno dopo si alzarono presto, offrirono olocausti e presentarono sacrifici di comunione. Il popolo sedette per mangiare e bere, poi si alzò per darsi al divertimento".

accuse di esser contro la religione, intervenendo su questo episodio biblico precisa che Mosè non fu disturbato dalla danza in sé, quanto piuttosto dal fatto che essa si svolgesse intorno a un idolo pagano. La danza dunque acquista la sua rispettabilità in quanto pratica sociale eseguita da uomini e donne insieme soltanto quando è rivolta alla celebrazione di Dio e ne mantiene il rispetto, grazie ad adeguate attitudini morali.

Da qui deriva la peculiarità del comportamento di Davide che danza davanti all'Arca del Signore, accompagnato dalle donne con i loro tamburelli, fino a produrre una reazione di sdegno nella moglie Micol (2 Samuele), episodio molto frequentato dalla tradizione successiva, in quanto uno dei pochi che mette in luce favorevole la pratica della danza. Interessante il trattamento che dell'episodio propone nel 1588 Tommaso Garzoni annoverando tra le "donne oscure e laide dell'uno e l'altro Testamento":

> un dì che David, già possessore del regno d'Israele, nel redurre che fece l'arca del Testamento dalla fortunata casa di Obededom alla città sua - chiamata la città di David - vestito dell'ephod di lino, con giubilo immenso, cantando e suonando, e con tutto il poter saltando inanzi a quella, mostrò l'infinita gioia e letizia ch'aveva di dentro. Micol, predetta figliuola del re Saul, da una finestra mirando il re suo sposo saltare a quella foggia, l'ebbe in dispregio dentro al cor suo, e uscendo incontra a quello, con parole non meno sciocche che altiere lo trattò da buffone per essersi svestito alla presenza delle donne d'Israele, e nudo aver saltato nel cospetto loro. Essendole risposto molto saggiamente dal suo consorte che l'essere umile e vile alla faccia d'Iddio gli era grandezza, e l'infermità gloria appresso al mondo, più che non era stata l'alterezza e superbia di suo padre, sprezzata da Dio e avilita da tutte le genti della terra, e per questa cagione morse infelice, essendo stata aggravata dalla man d'Iddio in questo: che rimanesse infeconda e sterile tutti i giorni di vita sua.[13]

[13] Tommaso Garzoni, *Le vite delle donne illustri della Scrittura Sacra : con l'aggiunta delle vite delle donne oscure e laide dell'uno e l'altro Testamento e un Discorso in fine sopra la nobiltà delle donne*, Imberti, Venezia 1588, consultato nell'edizione a cura di Beatrice Collina, Longo, Ravenna 1994, p. 220.

Gli elementi che scatenano il disprezzo di Micol sono dunque la nudità di David che indossava soltanto la camicia di lino - o piuttosto l'atto di denudarsi - e la mescolanza tra i sessi attuata nella danza. Garzoni, tra le donne *oscure e laide* non manca di includere la *Vita di Erodiade*, in cui compare una Salome apparentemente leggiadra e modesta, che dissimula innocenza e ignoranza delle conseguenze del suo gesto:

> Venendo il dì del natale del malvagio tiranno, fece egli un convito secondo il consueto a' primi amici ch'egli avesse, e la figliuola d'Erodiade, avvezza a' piaceri e spassi come la madre, ballò e saltò molto leggiadramente alla presenza del re e di tutti i convitati. E piacendo sommamente al re e a tutti i circostanti la destrezza e agilità, accompagnata da infinita grazia della giovane, esso per mostrarne il diletto e il piacer ricevuto, giurò (stando però così l'accorso) di donarli quel ch'ella adimandasse. Laonde, ammaestrata dalla madre, gli chiese in dono il capo di Giovanni; ed esso, fingendo di contristarsi per rispetto del giuramento e dimostrando tristizia nel sembiante esteriore, ma di dentro avendo accolto il gaudio e il giubilo nel core, scusò col giuramento la scelerità e coperse con le parole reale il grave eccesso che fece, dando alla sfacciata putta l'onorata testa del precursore. Fu donque mandato il carnefice, e fu levato il capo a Giovanni, e fu dato alla saltatrice, e da quella fu presentato dopo all'adultera madre.[14]

Un esempio molto inconsueto di un'altra donna biblica nell'atto di danzare, mai descritta come danzante nei testi evangelici è Maddalena nell'interpretazione che della sua figura offre l'incisore e pittore olandese Luca Van Leyden (Leiyden 1489/94 - 1533, tav. 1). La scena è ambientata nella radura di un bosco - sul fondo compaiono animali in libertà e una scena di caccia - in primo piano, al centro, appare una coppia danzante in abiti modesti, la figura femminile ha l'aureola. Tutt'intorno sono disposti due musicisti e altre coppie in vari atteggiamenti amorosi. La danza di Maria Maddalena non ha precedenti, è invenzione di Lucas van Lyden ed è probabilmente da mettere in relazione con gli elementi narrativi e iconografici che indicano la mondanità della Maddalena prima della conversione. Si può ipotizzare una funzione moralizzatrice del dipinto, che

[14] Ivi., p. 228.

presenta attributi ed elementi che hanno a che fare con il vizi mondani condannati dalla chiesa: l'ubriachezza, la musica, la danza e l'amoreggiare.[15] Non si conoscono altri esempi iconografici di Maddalena danzante. Tuttavia prima della conversione ella danza in compagnia di demoni all'interno delle sacre rappresentazioni sia nel ciclo della passione,[16] sia nella sacra rappresentazione dedicata alla *Conversione di Santa Maria Maddalena* in Italia nei secoli XV e XVI.[17] Maddalena danza da peccatrice, ma una volta redenta non manca di affermare che le donne oneste evitano sempre le canzoni, le danze, i giochi e le feste, come accade nella sacra rappresentazione *Del Giudizio.*[18] La coppia dell'incisione di Leyden sembrerebbe eseguire una danza nobile e pacata, in cui il contegno del portamento e dei gesti è pienamente rispettato. Inoltre sul capo della Maddalena già compare l'aureola della conversione, dunque la danza potrebbe anche essere il simbolo dell'armonia, della riconciliazione, della devozione.

Al contrario, nelle due raffigurazioni che Lucas van Leyden ne ha dato, Salome non danza. La prima, *Herod and Herodias*, che risale al 1512 circa, compare all'interno di un ciclo dal titolo "Il potere delle donne".[19] Lucas van Leyden è l'unico artista ad includere la scena di Salome in un ciclo di questo tipo.[20] Sei figure stanno intorno alla tavola del banchetto, mentre la scena della decollazione si intuisce da una finestra sul fondo. Il gesto con cui Salome porge il vassoio a Erode è elegante e sensuale e conserva l'andamento della danza, che si presuppone svolta nella scena precedente. L'attenzione degli astanti, e in particolare di Erodiade è rivolta a sondare la reazione di Erode (tav. 2)

---

[15] Cfr. Elise Lawton Smith, *Women and the moral argument of Lucas van Leyden's dance*, "Art History", vol. 15, n. 3, 1992, pp. 296-316.

[16] Marta Ann Kirk, *Biblical Women and Feminist Exegesis: Women Dancing Men's Ideas or Women Dancing Women*, Hong Kong Conference Proceedings, 1990, p. 31.

[17] V. De Bartholomaeis (a cura di), *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Le Monnier, Firenze 1943.

[18] *Ibidem.*

[19] Gli altri soggetti della prima serie sono: Adamo ed Eva, Sansone e Dalila, L'idolatria di Salomone, Virgilio sospeso in un cesto, La bocca della verità. Nella serie di formato ridotto: Adamo ed Eva, Jael che uccide Sisera, Sansone e Dalila, Salomone, Jezebel e Naboth, Erode ed Erodiade. Cfr. Iacobowitz-Stepanek, *The prints of Lucas Van Leyden*

[20] Per altri esempi vedi Jacobowits-Stepanek, *The prints of Lucas Van Leyden and his contemporaries*, National Gallery of Art, Washington 1983.

Un'altra versione della stessa scena, risalente al 1516-1519, compare in un'altra serie di incisioni sul potere delle donne, di formato ridotto rispetto alla precedente.[21] Gli altri commensali sono spariti: l'enfasi questa volta è su Erodiade che, ritratta frontalmente, occupa il centro della scena tra Erode alla sua sinistra e la figlia alla sua destra. Salome è di profilo, in acconciatura e cuffietta da vergine, in una posa in cui il bacino è completamente fuori asse rispetto al corpo, in disequilibrio e contro ogni regola di compostezza. Nell'immaginario di Lucas von Leyden Maria Maddalena danza, Salome, pur mantenendo l'andatura danzante che la tradizione le attribuisce, come se il suo corpo avesse assorbito, trattenendola, la quantità di movimento accumulata durante la danza, già avvenuta (tav. 4).

Nell'anta laterale di un trittico di scuola catalana del XIV secolo (tav. 5) Maddalena e Salome compaiono insieme, in un accostamento iconografico raro e insolito. Si tratta di due tavole affiancate in cui sono raccontate le storie della Maddalena (a sinistra) e del Battista (a destra). Nella fascia alta compaiono due banchetti: a sinistra la Maddalena prostrata in primo piano asciuga i piedi di Gesù seduto alla tavola dell'ultima cena, a destra Salome in primo piano davanti al tavolo del banchetto danza con eleganti gesti delle braccia e del collo al suono di una viella. Nella fascia centrale a sinistra la Maddalena si reca al sepolcro vuoto dopo la Resurrezione e le appare il Cristo, a destra Salome si reca alla prigione dove è prigioniero il Battista recando con sé il piatto sul quale verrà posata la testa decapitata. Nella fascia inferiore a sinistra la Maddalena appare nella sua iconografia trionfante, il corpo coperto da folta e ondulata capigliatura, sostenuta da una corona di angeli; a destra alcune donne compongono in un sepolcro il corpo decollato del Battista, Salome è scomparsa, forse inghiottita dalla terra come narra la leggenda?

La tradizione iconografica propone Salome danzanti e non, anche nei casi in cui la scena rappresentata sia da riconoscersi come quella del banchetto di Erode, contesto dell'esibizione. Per identificare la presenza della danza si devono reperire, analizzare e

---

[21] Jacobowits-Stepanek, *cit.* mette in relazione l'opera con la xilografia di Albrecht Duerer, *La presentazione della testa di San Giovanni Battista a Erode ed Erodiade*, del 1511, nella quale, in un interno angusto sono presenti i tre personaggi citati nel titolo più un altro sullo sfondo. Salome, ferma, è colta nell'atto di passare il vassoio a Erodiade che sporge un fiorente seno per prenderlo. La complicità tra le due donne traspare dal gesto con cui entrambe sostengono il vassoio rivolgendolo insieme al proprio sguardo a Erode. Vedi tav. 3.

valutare quelli gli indicatori iconografici intrinseci del movimento: dinamismo delle vesti; posizione del corpo in un equilibrio instabile o in una posizione asimmetrica che, nella realtà esecutiva, possono durare solo alcuni istanti e che quindi implicano necessariamente un movimento precedente o successivo; posture non riconducibili a una gestualità quotidiana; orme o tracce del passaggio di un corpo e infine la correttezza anatomica che mostri l'attività di certe fasce muscolari piuttosto che altre.[22] L'artista può utilizzare anche particolari posizioni del corpo, che indicano in generale l'azione del danzare. Per esempio, il ginocchio piegato all'indietro è stato identificato come un simbolo pittorico che indica la danza nel XV e XVI secolo.[23]

Indicatori estrinseci possono essere reperiti nel contesto della rappresentazione: la presenza di strumenti musicali chi danza o altri suonano, lo schema gestuale o di sguardi che istituisce le relazioni tra i personaggi, gli attributi, l'ambientazione, l'abbigliamento. L'individuazione dell'uso e della combinazione degli indicatori consente di sottoporre a una lettura differenziata le tipologie iconografiche della danza di Salome tra medioevo e età moderna.[24] In alcuni casi sarà possibile mettere in relazione la resa figurativa dell'episodio della danza di Salome con le varie forme della prassi coreutica coeva.

Nella maggior parte degli esempi medievali conosciuti la danza di Salome è acrobatica: il suo corpo esile ed elastico viene raffigurato con una flessione della schiena

---

[22] Sulla rappresentazione del movimento vedi: Ruggero Pierantoni, *Forma fluens*, Boringhieri, Torino 1986; Sharon Fermor, *On the question of pictorial 'evidence' for Fifteenth-Century Dance Tecnique*, "Dance Research", 1987, n. 2, vol. V, pp. 18-32.

[23] Barbara Sparti, *Dancing couples behind the scenes: recently discovered Italian illustrations, 1470-1550*, "Imago musicae", XIII, 1996, p. 23.

[24] Secondo la tipologia iconografica utile, ma discutibile in quanto soggetta a molte sovrapposizioni o identificazioni incerte, indicata da Torsten Hausamann (*Die tanzende Salome in der Kunst von der chrislichen Fruehzeit bis um 1500: ikonographishe studien*, Zuerich, Juris 1980, p. 339) le categorie sono: la danza acrobatica, propria dei giullari; la moresca; la danza con veste dalle maniche molto lunghe; la danza con una accentuata torsione del corpo; la danza con la testa del Battista; la danza con la spada o con più armi appuntite; la danza con la palla; la danza con un fiore; la danza con uno strumento musicale; la danza in cui si concentra l'attenzione sul linguaggio gestuale delle mani; danze di corte o di palcoscenico; Salome danzanti del primo rinascimento.

all'indietro, in posa arcuata con appoggio sui quattro arti, o anche soltanto sulle mani.[25] In alcuni casi la figura medievale di Salome è impegnata in esercizi che fanno uso di spade e altre armi da taglio, o in giochi di equilibrio e abilità con oggetti vari o con lo stesso vassoio su cui appoggia la testa mozzata del Battista. Quest'ultimo è un motivo di origine greco-bizantina, di cui si hanno vari esempi in Italia.[26] Vi sono infine alcuni esempi in cui Salome è una mima o pantomima, ritratta nell'atto di esprimersi attraverso il linguaggio chironomico, ovvero con minimi e precisi gesti delle mani e delle dita.[27] Queste suggestioni di movimento sono da mettere in relazione con le modalità tipiche della pratica dei giullari che animavano la spettacolarità coeva.

Le fonti patristiche, nell'esprimere la loro condanna nei confronti di Salome, forniscono indicazioni sulla qualità del movimento immaginata per lei. Secondo Nicephorus Callistus (XIII sec.) la fanciulla si muove "infractos et indecentes corporis motus et saltationes",[28] per Johannes Chrisostomo ella è "fractis gressibus"[29], ovvero priva di spina dorsale, mentre Petrus Chrysologus la vede posseduta da un serpente, che si muove dentro di lei informandone il movimento.[30] Salome viene dunque

---

[25] Vedi ad esempio: la formella di bronzo della porta del duomo di San Zeno, Verona, ca. 1100, tav. 6.

[26] Mosaico della cupola di San Marco a Venezia (tav. 7); affresco nella cupola del Battistero di Parma (ante 1270, tav. 8). Sulla tradizione iconografica bizantina dell'episodio della decollazione di San Giovanni Battista, nella quale la presenza di Salomé danzante sembra essere rara, vedi: A. Masseron, *Saint Jean Baptiste dans l'art*, Vichy 1957, p. 114.

[27] Vedi ad esempio il mosaico nella Cupola del Battistero di San Giovanni a Firenze (iniziato nel 1271-2 e finito nel 1310-20), tav. 9; la formella del Battistero di Pisa (circa 1200), tav. 10; la tavoletta proveniente da un polittico smembrato del Maestro delle storie di San Giovanni, proveniente da Rimini ora al Metropolitan Museum di New York (ca. 1365), tav. 11; affresco del Coro delle Monache del convento di S. Antonio in Polesine, Ferrara (sec. XIV), tav. 12.

[28] "Post haec convivium Herodes natali suo die parat. In hoc, cum largior compotatio, tum omnis generis deliciae affuere: quibus et adulterae illius puella est superinducta, infractos et indecentes corporis motus et saltationes, cum quidem et virgo esse exstimaretur, et modestis et pudicis oculis non tantum ingratam prorsus, sed effugio etiam dignam, Sed arbor ex fructu cognoscitur". Nicephorus Callistus (XIII sec.), *Ecclesiasticae historiae*, I, 19, in Migne, *cit.*, Series Graeca, CXLV, col. 690.

[29] Nicephorus Callistus (XIII sec.), *Ecclesiasticae historiae*, I, 19, in Migne, *cit.*, Series Graeca, CXLV, col. ?

[30] "Serpens tunc latebat in femina, quae reptans gressibus flexuosis lethale toto corpore virus effudit, ut discumbentium mentes furor, venenum corpora sauciaret, homines verterentur in bestias",

rappresentata in una posa sinuosa che crea curve nella silhouette e che si basa sull'appoggio del peso del corpo su un solo piede, lo spostamento laterale del fianco di appoggio e la conseguente compensazione di equilibrio attuata con il piegamento della testa. Ne è un bell'esempio la Salome ritratta in una tavoletta anonima del 1270 proveniente dal convento di Santa Petronilla di Siena e ora conservato nella Pinacoteca della stessa città. Nella tradizione religiosa il serpente è il simbolo della tentazione, l'animale correlato ad Eva, che Maria schiaccia sotto il piede.[31]

Un'altra indicazione sulla qualità di movimento nella letteratura patristica, greca in particolare, mette in relazione Salome alla figura della danzatrice dionisiaca, trascinata dal movimento incontrollato e soggetto alle passioni.[32] La Salome baccante, nel *De Virginibus* di Ambrogio si abbandona a moti inconsulti che di solito la natura provvede a nascondere o la disciplina a contenere, denuda le membra, gioca con gli occhi, ruota il collo e sparge i capelli.[33] Queste immagini si imprimono nella tradizione: vengono infatti riprese e rielaborate nella narrazione dell'episodio del Banchetto di Erode collocata all'interno dell'aspra condanna della danza nel *De istitutione foemina christiana* di Vives, di cui si è ampiamente trattato nel Capitolo II, che sembra attribuire alla fanciulla-menade l'iniziativa di intervenire al banchetto con la propria esibizione, e dunque tutta la responsabilità dell'accaduto:

Petrus Chrysologus (vescovo di Ravenna, V sec.), *Sermones*, in Migne, *cit.*, Series Latina, vol. LII, col. 654, doc. C9.

[31] Sulla figura serpentinata vedi: David Summers, *Maniera and Movement: the* figura serpentinata, "Art Quarterly", 35 (1972), pp. 269-301.

[32] "Haec quippe est bavcchantium in ignominiae passionibus temeritas", Theodorus di Sudian, *Orationes* (VIII), in Migne, *cit.*, Series Graeca, vol. XCIX, col. 766, doc. D8; "mainadis puellae saltatio" e "saltatio corybantica", Andreas Hierosolymitanus, *Orationes* (XV), *ivi*, vol. XCVII, col. 1122-1123, doc. D9; "corybantium more bacchari", Thephanus Cerameus, *Homiliae (LXI)*, *ivi*, vol. CXXXII, col. 1066, doc. D11.

[33] "An quidam est tam pronum ad libidines, quam inconditis motibus ea quae vel natura abscondit, vel disciplina velavit, membrorum operta nudare, ludere oculis, rotare cervicem, comam spargere?". Ambrosius, *De virginibus*, lib. III, cap. VI in Migne, *cit.*, Series Latina, vol. XVI col. 240, doc. C1. E poco sopra "quid divinarum Scripturarum cautum putamus exemplis cum Johannes praenuntius Christis, saltatricis optione jugulatus, exemplo sit plus nocuisse saltationis illecebram, quam sacrilegi furoris amentiam (...) Quid dictis vos, sanctae feminae videtis quid docere, quid etiam dedocere filias debeatis? Saltat, sed adulterae filia. Quae vero pudica, quae casta est, filias suas religionem doceat, non saltationem", ivi, col. 227- 30.

et atteso quando v'era più moltitudine, la figliuola entra nel cospetto de gli huomini nel più secreto luogo per ballare. Che poteva imparare la figliuola da la madre adultera, se non cosa nimica a la pudicitia? Che cosa provoca più la lussuria, che scuoprire con movimenti disordinati, quei membri, che la natura ha nascosti, overo le leggi hanno cuoperti? Scherzare cò gli occhi, volgere il collo, spargere i capelli? Meritamente indi si procede ad ingiuriare Iddio. Che riverenza de honestà può essere, ove si balla, et grida a conmendare la ballatrice? Il Re havutone piacere, disse a la giovane, che ella chiedesse una grazia, che più le aggradisse.[34]

A Salome dunque vengono attribuite varie e mutevoli forme di danza, ma a cambiare, come vedremo, non è solo la qualità del movimento, ma anche l'identificazione femminile: età, corporatura, attitudine. Appare come un'adolescente, a volte persino una bambina, fragile e delicata, priva di sguardo, ritrosa; attraversa poi le molteplici strategie della seduzione offerte da un corpo che via via fiorisce; infine, giunta alla pienezza della maturazione corporea, Salome non danza più, ma diventa quella che Diane Apostolos-Cappadona, definisce come "castratrice" attribuendo alla decapitazione la valenza simbolica di castrazione.[35]

Prenderò qui in esame due momenti artistici di particolare interesse per il mio assunto: principalmente l'ambito toscano tre-quattrocentesco e, in margine, alcuni esempi nordici del XVI secolo in cui sono i convitati al banchetto, e non più Salome, a danzare.

Secondo alcuni interpreti la peculiarità della tradizione figurativa del Banchetto di Erode nella scuola toscana tre-quattrocentesca sarebbe da mettere in relazione alla cultura della spettacolarità sacra e in particolare alla forma della sacra

---

[34] *De l'institutione de la femina Christiana, vergine, maritata o vedova. Libro I. § Del Ballare*, p. 110 r e v.

[35] Diane Apostolos-Cappadona, *"The Lord has struck him down by the hand of a woman!" Images of Judith*, in *Art as Religious Studies* (ed. D. Adams and Eadem), Crossroads, New York 1987.

rappresentazione.[36] Si ipotizza cioè che i pittori si trovassero a raffigurare non tanto uno schema iconografico di scuola, o desunto dalle narrazioni e descrizioni verbali coeve, quanto piuttosto una vera e propria messa in scena cui avevano assistito.

La danza era sicuramente presente nelle realizzazioni sceniche delle sacre rappresentazioni fiorentine. A volte era integrata al testo drammatico in quanto richiesta dal testo stesso, come nel caso dell'episodio del Banchetto di Erode. Altre volte, soprattutto a partire dal XVI secolo, compariva come intermezzo o come celebrazione conclusiva. I primi risultati di uno studio sulla danza nelle sacre rappresentazioni in prospettiva europea, sembrerebbero dimostrare che a paragone con le forme analoghe inglesi, francesi e tedesche, i drammi liturgici italiani, toscani e umbri del XV e XVI secolo in particolare, sembrano contenere una maggior quantità di riferimenti alla danza.[37]

Nella *Lauda in decollatione sancti Johannis Baptiste*, databile verso la fine del secolo XIII proveniente dal repertorio delle confraternite romane ma di chiara derivazione umbra, Salome dapprima danza da sola, poi con un gruppo di fanciulle e infine di nuovo da sola.

> E la figliola stoa a saltare collo tamborro in mano con molte altre zitelle tutte vestute a modo delle colundere, colli tammorri (sic) in mano (...) Dice lo re: vegna nostra zitella in questo convito mode allo presente, ornata e molto bella, e salta nanti a tutta questa gente; io li farò presente, se salta bene, che serrao contenta: de petire non sia lenta, ca ciò que peteli do de providentia.[38]

---

[36] Marianovella Fama, *Tracce spettacolari del mito di Salome tra Medioevo e Rinascimento*, Tesi di Dottorato, Università di Firenze, Dipartimento di Storia e Arti dello Spettacolo, febbraio 1993. I risultati di questo studio sono presentati in *Eadem, Il corpo, il movimento e la memoria. Osservazioni sull'iconografia della danza (di Salome) nel Quattrocento*, "Biblioteca Teatrale", n. 37 – 38, 1996, pp. 127-139. Vedi anche William A. Smith, *References to Dance in Fifteenth-Century Italian Sacre rappresentazioni*, "Dance Research Journal", 23/1, Spring 1991, pp. 17-24.

[37] William A. Smith, *References to Dance in Fifteenth-Century Italian Sacre rappresentazioni*, "Dance Research Journal 23/1, Spring 1991, p. 18.

[38] V. De Bartholomaeis (a cura di), *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Le Monnier, Firenze 1943, vol. II, p. 144.

La "moltiplicazione" di Salome è elaborata anche da una tradizione collegata alla leggenda di San Sisino, secondo la quale Erode aveva 12 figlie che la terra inghiottì mentre danzavano nella sala del banchetto proprio mentre veniva decapitato San Giovanni. Le figlie di Erode ritornano per tormentare gli uomini disseminando malattie di ogni sorta: raffreddori, brividi, crampi... Tuttavia San Sisino, che le vide uscire dalle onde sulle rive del Mar Nero, fece loro promettere di risparmiare tutti coloro che invocheranno il suo nome nelle loro preghiere.[39]

In una didascalia di una sacra rappresentazione più tarda sulle storie del Battista: "La fanciulla balla con molti scambietti e atti gentili piacenti a tutti".[40] E ancora: "Alora sona li pifferi una canzone a tre tempi. Et la figlia balli cum uno de li scuderi, prima la bassadanza et da poy la salterella".[41] Il riferimento a passi e forme di danza attestati e descritti dalla manualistica coeva - *scambietti, bassadanza, salterella* - rivela l'uso di pratiche "moderne" nelle tecniche rappresentative quattro-cinquecentesche. Tale uso corrisponde a quello adottato dagli artisti figurativi quando mostrano personaggi della storia e del mito (e la stessa Salome) con ambientazioni architettoniche, abiti, accessori e attributi del loro tempo. La Salome danzante nascerebbe dunque da un processo osmotico che si attua tra due diverse forme di rappresentazione - lo spettacolo e l'arte figurativa.

Si pone tuttavia il problema di verificare fino a che punto l'artista figurativo fosse conscio di tale processo e fino a che punto di esplicitazione fosse esso percepito dai fruitori dell'opera d'arte. Il trarre ispirazione da, o addirittura raffigurare in pittura un evento spettacolare non è in se stesso istanza di realismo, quanto piuttosto una trasposizione da un codice rappresentativo a un altro, che fanno comunque appello - ognuno con le sue regole e nel suo contesto - a un immaginario condiviso. Quel che è certo è che le donne incominciano a calcare le scene, perseguite da aspre condanne, verso la metà del XVI secolo nel teatro profano della commedia dell'arte. Gli attori delle sacre rappresentazioni in area toscana tra XV e XVI secolo erano, anche per i ruoli

---

[39] Riferita da Reau, *cit.*, p. 453, n. 2.

[40] Firenze, Biblioteca Riccardiana, B. Mor. Palagi 326, c.176, citato da Marianovella Fama, *Tracce spettacolari nel mito di salome tra Medioevo e Rinascimento*, Tesi di dottorato, Università di Firenze, Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, febbraio 1993, p. 126.

[41] A. Cornagliotti (a cura di), *La passione di Revello, sacra rappresentazione quattrocentesca*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1976, p. 83.

femminili, i giovani maschi appartenenti alle confraternite religiose che ne curavano l'allestimento. Dunque le Salome danzanti nelle sacre rappresentazioni erano adolescenti maschi travestiti. Se nelle raffigurazioni pittoriche e scultoree gli artisti si ispirano a o addirittura riproducono rappresentazioni cui hanno assistito, quali corpi hanno in mente? Quale cultura del corpo? Quella maschile, quella femminile, quella femminile immaginata da un'adolescente, o dallo scalco (sorta di regista, maschio) che dava le sue indicazioni agli interpreti? Un processo di osmosi tra i generi che dal punto di vista della rappresentazione è del tutto plausibile, rivela ambiguità e complessità se letto in termini socioculturali e antropologici.

La Salome danzante espone il proprio corpo, accoglie su di sé gli sguardi, provoca nei gesti e nell'andatura, conquista la scena, si impone allo spettatore, contravviene cioè a tutte le norme di disciplinamento sociale imposte al corpo della donna e ne diventa il simbolo in negativo. La centralità della sua presenza è volta a suscitare il disprezzo e la condanna, ad amplificare il senso delle conseguenze di un gesto che infrange la norma. Di conseguenza la specificità e il successo della Salome danzante di area fiorentina nel secolo XV è forse da ricondurre alla provocatoria affermazione dello storico sociale Cohn secondo cui Firenze è "*one of the worst places to have been born a woman in the* Italian Renaissance"?[42] Oppure le ragioni sono soltanto tecniche: la scena del Banchetto di Erode ha offerto agli artisti un buon soggetto figurativo su cui sperimentare le proprie doti artistiche nella rappresentazione del movimento, della prospettiva, della narrazione per immagini e così via?

Salome diventa la danzatrice per eccellenza, continua a danzare anche fuori dalla scena che le è affidata e diventa il simbolo per antonomasia della negatività della danza per le donne. Nell'esortare i fedeli a sottrarsi alla visione delle danzatrici, il predicatore Domenico Cavalca nella prima metà del XIV secolo scrive:

> Nella seconda parte ci mostra la Scrittura Santa la gravezza di questo peccato. In ciò che dice San Marco, che la saltatrice fece tagliar la testa a San Giovanbattista: che significa et figura, che grandi efficace hanno queste tali, a separare da Dio quelli che gli sono in gratia, i quali sono significati per nostro Christo. Che se

[42] Samuel Cohn K. Jr, *Women in the Streets: Essays on Sex and Power in Renaissance Italy*, The Johns Hopkins UP, Baltimore and London 1996, p. 15.

sempre è pericolo di vedere le femine vane e lascive, molto è più vederle ballare, e cantare, perch'allora più ci provocano al male.[43]

Negli esempi figurativi trecenteschi di area toscana il dinamismo corporeo di Salome è concentrato nelle braccia, mentre la parte inferiore del corpo è statica e gli abiti non recano alcun segno di movimento. L'attenzione dei convitati è diretta alla figura maschile del soldato che reca la testa del Battista e cui la tradizione attribuisce l'atto stesso della decapitazione. Salome, in abiti di nobile fanciulla medievale, statica nella parte bassa del corpo, danza con le braccia, con le mani e le dita della mano, accompagnata da un suonatore - nella maggior parte di viola da braccio - collocato dal lato opposto della composizione. Non porta mai il vassoio e raramente riceve gli sguardi dei convitati. Generalmente è una figura di piccola statura, a volte proprio una bambina: caratteristiche che accentuano la sua estraneità all'accaduto in termini di responsabilità, mettendo in luce piuttosto il suo ruolo di strumento nelle mani della madre. La sua presenza è evidente, in primo piano, ma laterale; è una presenza sobria, nell'abbigliamento e nei gesti. Nella resa narrativa dell'episodio gli artisti tre e quattrocenteschi per lo più tendono a rendere le scene della danza e della consegna del capo mozzato del Battista come contemporanee, e non conseguenti (nemmeno se le sottoponiamo a una lettura da sinistra a destra), rendendo quindi alquanto instabile la relazione di causa ed effetto tra i due passaggi della narrazione e complessa l'attribuzione di responsabilità: Erode, Erodiade, Salome?

Alcuni esempi. Nell'affresco della Cappella Peruzzi a Santa Croce, del 1328, Giotto raffigura Salome in primo piano al lato destro del tavolo, il corpo lievemente inclinato, un contenuto gesto delle due mani che sembrano unirsi, la lunga veste che ricade senza segno di movimento e lo sguardo che sembra andare a cercare quello del musicista che suona una viola, all'altro lato del tavolo. Gli sguardi dei convitati non sono rivolti a lei, ma al soldato che, colto di schiena, offre a Erode la testa del Battista. Le scene secondarie della decollazione e di Erodiade che consegna il vassoio a Salome occupano le zone laterali estreme dell'affresco, rispettivamente a sinistra e a destra (tav. 13).

[43] Domenico Cavalca, *Pungilingua*, Venezia 1563, p. 109.

Lo schema compositivo inaugurato da Giotto diventa il modello per una serie di opere successive, pur con varianti a volte significative. Nell'affresco di scuola giottesca della Cappella del Bargello (ca. 1336) Erode guarda Salome, che sembra accennare a uno spostamento di appoggio da una gamba all'altra, dunque a un movimento anche nella parte inferiore del corpo, che dinamizza leggermente le pieghe della lunga veste (tav. 14).

L'impianto giottesco - scena principale e scene secondarie, personaggi - è mantenuto nella tavola di predella di Niccolò di Pietro Gerini del 1387 e in quella di Agnolo Gaddi databile intorno al 1388: la figura di Salome sta davanti alla parte destra del tavolo di profilo, i gomiti piegati, un avambraccio davanti a sé, l'altro verso l'alto, con lieve inclinazione del busto e (soprattutto in Gerini) un accenno di movimento nelle vesti (tavv. 15-16).[44]

Nell'affresco di Jacopo Landini da Casentino (1297-1358) nella Cappella di Poppi (Arezzo), risalente alla metà sec. XIV, Salome appare di fronte al tavolo, statica nella parte inferiore del corpo, in abiti nobili, mentre alza le braccia, pollice e indice di entrambe le mani uniti in cerchio, posta tra la suonatrice che la accompagna al liuto e la figura maschile che reca la testa del Battista (tav. 18). Nell'affresco della Cappella Spinelli di Santa Maria dei Servi a Siena, attribuito a Pietro Lorenzetti, compare una Salome bambina: la figura è di profilo davanti al tavolo con le braccia sollevate, lo sguardo rivolto verso il basso nell'inclinazione della testa e un lieve movimento delle gambe che increspa leggermente le vesti, accompagnata da un suonatore di viola posto al lato sinistro, mentre il soldato recante il vassoio sta facendo ingresso nello spazio del banchetto (tav. 19). Nella predella di altare di Giovanni del Biondo della seconda metà del sec. XIV, appare una figura di bambina di profilo alla destra del tavolo e di poco più alta di questo, che si tiene sulle punte dei piedi, accennando a un gesto del braccio destro, pollice e indice delle mani uniti a cerchio, i capelli raccolti in una acconciatura a treccia. Dietro di lei un suonatore di liuto dalla cui spalla si affaccia il volto di una figura femminile adulta, con lo stesso profilo e la stessa acconciatura della piccola, che con ogni evidenza potrebbe essere identificata con Erodiade. Anche qui i convitati non sembrano essere attratti dall'esibizione (tav. 10).

---

[44] Ancora da ricondurre all'impianto giottesco: Martino di Bartolomeo di Biagio, affresco, Chiesa di San Giovanni Battista , Cascina, tav. 17.

L'immagine di "Salome bambina" avvalora l'interpretazione esegetica che la vede come mero e ignaro strumento delle macchinazioni materne. E' priva di uno sguardo proprio, ma anche degli sguardi altrui diretti su di lei. In questi casi Erodiade non siede al banchetto, ma se ne sta in disparte a osservare l'effetto delle proprie macchinazioni. In questo gruppo di opere la scena della danza ha dunque un valore narrativo, come elemento necessario per il riconoscimento dell'episodio ed essenziale al dipanarsi del racconto.

Quando, nel XV secolo, Salome incomincia a danzare coinvolgendo tutto il corpo nel movimento, abbigliata di una leggera e drappeggiata veste di foggia classica, mossa in morbidi panneggi che spesso lasciano intravedere ampie zone del suo corpo o ne modellano le forme, la sua presenza attira gli sguardi dei convitati. La sua figura danzante diventa dunque il fulcro della composizione, complici i progressi di comprensione spazio-temporale e di conseguenza anche di resa narrativa, che la costruzione prospettica dell'ambientazione consente. Per quanto nella raffigurazione del suo contegno vengano rispettati i precetti e la disciplina del corpo prescritti dalla manualistica coeva, la sua immagine è di gran lunga più seduttiva rispetto a quella delle sue "sorelle" trecentesche.

Un antecedente lontano nel tempo e nello spazio, ma presente a Firenze, dunque possibile fonte di ispirazione di questa Salome danzante può essere rinvenuto in un rilievo d'argento, in origine applicato alla copertina di un libro proveniente dal Battistero di San Giovanni di Firenze, ora conservato ai Musei Vaticani. L'opera, di fattura greca e databile tra XI e XII secolo, raffigura Salome alla destra del tavolo del banchetto, cui però siede soltanto Erode, mentre tiene in equilibrio sulla testa il vassoio contenente la testa del Battista - motivo di origine bizantina. Vi troviamo gli elementi costitutivi principali della costruzione dell'immagine di "Salome danzante": le vesti morbide che accompagnano il movimento e modellano le forme del corpo, il piede destro alzato e il conseguente disequilibrio sul piede sinistro, la torsione del corpo, l'attitudine aggraziata della mano destra e la modestia dell'inclinazione del viso e dello sguardo (tav. 21).

La prima Salome "ninfa danzante" compare nel rilievo in bronzo dorato di Donatello per il fonte battesimale del Battistero di Siena (1423-7, tav. 22). L'opera è portatrice di innovazione per la costruzione architettonica e prospettica dello spazio, per

la chiarezza di scansione del racconto e per l'intensità emotiva dei gesti e delle posture. L'oggetto intorno al quale si costruisce la scena è il gesto con cui il soldato mostra la testa del Battista a Erode, che si ritrae, mentre tutti i personaggi presenti sembrano fare eco al suo gesto di ripulsa (compresi due puttini di gusto classico e Salome stessa). La figlia di Erodiade sta davanti al tavolo, sulla destra, di profilo, la mano destra a sostenere i panneggi delle vesti scossi dal dinamismo del corpo. Il piede sinistro alzato all'indietro con un piegamento del ginocchio, il busto in leggera torsione, lo sguardo abbassato, vogliono forse cogliere Salome nella sospensione di un salto. In una versione successiva della rappresentazione dello stesso episodio, Donatello pone Salome al centro della scena, anche se in secondo piano, questa volta oggetto degli sguardi dei presenti. Si tratta di un rilievo in marmo databile intorno al 1433-5, proveniente dalle collezioni di Lorenzo de' Medici e dunque con tutta probabilità dovuto a una committenza non religiosa. Il che potrebbe spiegare la centralità della danza e l'attualizzazione "profana" del resto della scena, che privilegia lo spazio del banchetto alla narrazione complessiva dell'episodio biblico (tav. 23).

La predella di Fra Angelico da Fiesole, databile all'incirca negli stessi anni, a partire dall'impianto giottesco, mantenuto nell'ambientazione e nella scelta e disposizione dei personaggi (non compaiono né il suonatore né la scena di madre e figlia con il vassoio), conferisce ad esso lo spessore rarefatto degli spazi e dei volumi che gli è proprio. Salome è colta di fronte con le braccia alzate, le ampie pieghe della veste che fanno indovinare un movimento della gamba sinistra che si incrocia davanti alla destra, provocando di conseguenza un lieve sbilanciamento delle anche e l'andamento serpentinato di tutta la figura. Il volto è rivolto verso destra, con lo sguardo abbassato; Erode e i convitati la guardano mentre dal lato opposto giunge il soldato che reca il vassoio (tav. 24).

Una versione concisa ma "teatralmente" molto efficace dell'episodio è offerta da Sano di Pietro in una tavoletta del 1450: il soldato offre il vassoio recante la testa del Battista direttamente a Salome, colta di profilo mentre si rivolge a lui danzando e suonando il tamburello. Il peso del corpo è sospinto in avanti e si può riconoscere in quel volto di profilo e nell'acconciatura la somiglianza quasi perfetta con Erodiade, che siede alla tavola del banchetto rivolta a Erode, unico personaggio bloccato nella fissità

frontale dello sguardo. Qui madre e figlia, sembrano condividere connotati e colpa, rispetto a Erode che, isolato, riafferma la propria estraneità (tav. 25).

Due tavolette di Scuola Fiorentina databili intorno al 1450 mostrano l'episodio biblico nella sequenza di due scene successive: nella prima Salome di profilo davanti al lato destro del tavolo coglie l'attenzione dei convitati, tiene tra le mani e colpisce con la destra un tamburello, che in questo caso è l'indicatore iconografico della danza, essendo la figura del tutto statica. Porta i capelli sciolti sulle spalle (acconciatura destinata alle vergini) e un elegante abito decorato con il giglio fiorentino, che contestualizza l'immagine. Nella seconda tavoletta gli sguardi dei convitati si spostano verso l'ingresso del soldato, qui nelle vesti di un elegante cavaliere, che reca il vassoio ed Erode si copre gli occhi con la mano destra e il cuore con la sinistra. Salome ora è di fronte, regge il tamburello con le due mani e sembra lanciare uno sguardo sconsolato allo spettatore. Si tratta di una delle poche immagini di questo periodo in cui le due scene, di solito presentate simultaneamente, vengono separate. Ciò consente di cogliere Salome in due stati diversi - nell'atto di danzare e nella reazione alla vista del capo mozzato - pur conservandole gli elementi iconografici che la caratterizzano e la rendono riconoscibile in quanto danzante (tavv. 26 e 27).

Danza, reazione di ripulsa e sconcerto vengono rappresentati simultaneamente nello scomparto di un polittico smembrato di Giovanni di Paolo con le storie della vita di San Giovanni Battista databile intorno al 1454-60. Salome è sul lato destro del tavolo, di profilo, la mano destra alzata in avanti, la mano sinistra appoggiata sul fianco, il piede sinistro alzato e il destro in precario equilibrio. Qui l'indicatore del movimento è proprio l'equilibrio instabile in cui la figura è sospesa, che impone la necessità di uno spostamento precedente e successivo del peso del corpo. La fanciulla è rivolta ai convitati due dei quali si coprono il viso con le mani di fronte alla visione della testa del Battista presentata dal soldato, mentre Erode volge le mani e gli occhi al cielo (tav. 28).

Nelle formelle di Mino da Fiesole per il portale del Duomo di Santo Stefano a Prato (1473), la scena della danza e quella della decollazione e consegna del vassoio sono separate, ma Salome appare danzante in entrambe, in due pose diverse (tavv. 29 e 30). Nella prima la figurina è di fronte, rivolta allo spettatore, di piccola statura, in abito di ninfa classica, in precario equilibrio sul piede sinistro, posa che ritorna, seppur

ribaltata, nel bel dipinto del dossale di Antonio di Salvi (1477-80, tav. 31). Nella seconda formella la danzatrice sembra rivolgersi al soldato che reca la testa del Battista, senza però smettere di esibirsi, come accade anche nel rilievo di Matteo Civitali nella Cattedrale di Lucca (1484-85). La fanciulla qui è evidentemente di fronte ai convitati, che intrattiene con la sua esibizione, e sta danzando sulle punte dei piedi, come le ninfe dei bassorilievi dell'antichità greco-romana (tav. 32).

Nell'affresco del ciclo delle storie di San Giovanni dipinto da Fra Filippo Lippi nel Duomo di Prato (1452-68) la scena si dilata e si apre a un unico spazio architettonico costruito intorno a una prospettiva centrale (accentuata dalla riquadratura del pavimento e dall'aggiunta di un secondo tavolo che si inoltra in profondità) al cui centro campeggiano, seduti al banchetto Erode ed Erodiade. L'assetto scenografico, unificato dalla centralità prospettica, contiene scene multiple all'interno delle quali Salome è ritratta tre volte. Da sinistra a destra: statica e frontale con il vassoio vuoto tra le mani, danzante davanti al tavolo e mentre consegna il vassoio con il suo lugubre contenuto alla madre. La figura danzante richiama esplicitamente quella di Donatello: ritratta di tre quarti, rivolta verso destra con il piede destro alzato, la mano sinistra a sostenere la gonna chiara e leggera, mentre l'altro braccio si apre in un gesto arrendevole. Lo sguardo è abbassato, il volto e la figura nel suo insieme sembrano incarnare gli attributi della modestia, oltre che i canoni artistici della bellezza. Nessuno dei commensali la guarda, eccezion fatta per Erode che osa, timidamente, sotto le palpebre abbassate, con un gesto delle mani che sembra prendere le distanze, quasi a schernirsi. La figura danzante ha qui conquistato la piena centralità figurativa e simbolica (tav. 33).

Padrona assoluta della scena è la Salome che Antonio Pollaiolo ha disegnato per una serie di arredi liturgici intessuti in seta e oro (1460-80). La sua posa nella scena del banchetto è resa sinuosa tramite un accentuato spostamento delle spalle rispetto al baricentro, le mani sono appoggiate sui fianchi, a evocare balli rusticani, zingareschi o esotici. Il fondo dell'ampia gonna attorcigliato alle caviglie e la sospensione nell'aria delle sopramaniche suggeriscono una precedente dinamica rotatoria della danzatrice. Il suo sguardo è frontale, sfrontato e ammiccante. La qualità danzante di questa Salome si esprime in un dinamismo vorticoso che la caratterizza anche in un'altra scena dell'episodio, nella quale consegna a Erodiade il vassoio recante la testa del Battista, le

chiome e le morbide vesti svolazzanti, ancora cariche dell'impulso di una concitata corsa (tavv. 34 e 35).

Nel dipinto di Benozzo Gozzoli (1461-62), l'impianto compositivo rispetto agli esempi precedenti è decisamente cambiato, a favore di una visione prospettica che si sviluppa in profondità (lo fa Lippi, anche se in modo diverso): Salome è centrale e in primo piano, ritratta di profilo, in appoggio sul piede sinistro, mentre braccio e gamba destra si flettono all'indietro, provocando una curvatura ad arco della schiena e un ricco movimento delle vesti (una semplice gamorra, una sottoveste?) e dei capelli che ricadono sulle spalle. I convitati, tutti uomini, sono in piedi, disposti lungo il tavolo che si inoltra in profondità, abbigliati secondo la foggia dei notabili fiorentini di metà Quattrocento. Erodiade è al centro della scena, ma in secondo piano, subito dietro alla figlia, in disparte. Le scene della decollazione e della consegna del vassoio compaiono rispettivamente sulla sinistra e nel fondo. Salome ha il centro della scena, anche se gli unici sguardi che le si rivolgono - se si esclude quello di uno dei convitati in primissimo piano, di schiena sull'estremo lato destro, che sembra duplicare lo sguardo dello spettatore esterno - sono quelli di Erode ed Erodiade, costruendo un triangolo ideale che dal punto di vista della composizione si inscrive esattamente all'interno del cono prospettico. La costruzione prospettica quindi, non fa altro che intensificare la pregnanza narrativa (ed esegetica) delle relazioni che intercorrono tra Salome, Erodiade ed Erode (tav. 36).

L'affresco di Domenico Ghirlandaio nella Cappella Tornabuoni di Santa Maria Novella (1485-90) è da considerarsi come la realizzazione più compiuta della messa in scena prospettica e attualizzata dell'episodio del banchetto di Erode. L'opera traspone la narrazione nella realtà coeva attraverso il filtro della sacra rappresentazione, di cui rimangono tracce nella costruzione dello spazio scenico e nella presenza, di spalle, dello scalco, sorta di maestro di cerimonia che ne coordinava l'allestimento e ne sovrintendeva le realizzazioni. Salome è al centro dell'attenzione del folto gruppo di convitati, disposti ai tavoli lungo i tre lati di un loggiato che sul fondo si apre verso uno squarcio di giardino. La posizione in cui è colta suggerisce lo slancio di una corsa che attraversa lo spazio della rappresentazione: il busto è sbilanciato in avanti, a tagliare l'aria e il panneggio della veste di foggia quattrocentesca, ma ispirata ai modelli

dell'antichità classica, si gonfia e si solleva all'indietro, conservando la quantità di moto e aderendo sul davanti alla gamba, modellata nella solidità dell'appoggio. C'è più forza che leggiadria nello slancio della fanciulla, che tuttavia rivolge lo sguardo verso il basso, in una lieve inclinazione del volto improntata alla modestia (tav. 37).

Nel gruppo di opere quattrocentesche fin qui descritte Salome è una ninfa attualizzata, che gradualmente conquista la centralità figurativa e simbolica nello schema compositivo e nel dipanarsi del racconto, ma che per lo più conserva nello sguardo, nella postura, nel gesto, nell'abbigliamento e nell'acconciatura le qualità richieste a una giovane donna del tempo. Vi è forse un'eccezione nella Salome di Pollaiolo, che è presa nel turbine di un movimento più libero e da una postura più "naturale" delle braccia sui fianchi. Vi sono però altre raffigurazioni coeve che attingono a un modello diverso.

I due bassorilievi di Andrea Ferrucci da Fiesole nel Duomo di San Zeno a Pistoia (1497-99), che nell'impostazione e nell'ambientazione rivelano una forte ispirazione classica, Salome danza sia nella scena della decollazione sia in quella della consegna del vassoio (tavv. 38 e 39). Nella prima la figura è frontale in equilibrio sul piede sinistro con inclinazione e torsione del busto indietro. Il braccio destro è piegato e la mano appoggia sulla testa, anch'essa inclinata all'indietro, in una posa che evidentemente richiama l'iconografia classica della menade.[45] L'abito drappeggiato ricade, scoprendo la spalla e il seno e suggerendo una nudità completa nell'appoggiarsi sul corpo e rivelandone il modellato delle forme. Nella seconda scena la figura è centrale, di schiena davanti alla tavola del banchetto, ancora in precario equilibrio sul piede sinistro, e conseguente inclinazione compensatoria dei fianchi. L'impulso del movimento imprime alle vesti un movimento a S, che si prolunga verso l'alto nella sciarpa sostenuta dalla mano destra. La raffigurazione di schiena, piuttosto insolita, compare di nuovo nell'incisione di Lucantonio degli Uberti in cui Salome compare sola e su sfondo bianco. I piedi, in una posizione che indica disequilibrio e movimento appoggiano sulle dita su un pavimento a riquadri costruito prospetticamente. I capelli sciolti e ornati di nastri che ricadono sulla schiena e la veste leggera "all'antica", che lascia intravedere la gamba

[45] Sulla rappresentazione della menade vedi: Henri Jeanmaire, *Dioniso: religione e cultura in Grecia*, Einaudi, Torino 1951. Le posizioni caratteristiche della trance dionisiaca sono la flessione del

destra fino alla curvatura del fianco grazie a una generosa apertura, si gonfiano per il movimento. Il volto colto di profilo mentre si rivolge alla testa del Battista che Salome solleva sul vassoio alla sua destra, come un trofeo, tradisce un'espressione severa e crudele di baccante fiera e tagliatrice di teste (tav. 40).

Si è visto come nell'affermarsi della fortuna iconografica della scena del banchetto di Erode, la centralità di Salome sia correlata alle istanze spettacolari connesse al tema, agli spunti scenografici che l'episodio offre e alla complessità delle relazioni possibili tra i personaggi implicati, che propongono varie letture esegetiche della narrazione evangelica. Il manierismo e soprattutto il barocco, sembrano isolare la sola figura di Salome in ritratto o mezzo busto con il vassoio della testa del Battista, sullo sfondo, attraverso porte o finestre aperte, si volgono le scene precedenti della decollazione e del banchetto, ma in esse la danza è assente, anche se, in rarissimi casi, permane l'attitudine danzante della figura.

Ci sono alcuni esempi di area nordica in cui l'elemento danza viene utilizzato diversamente, all'interno di un processo di attualizzazione e laicizzazione della scena del banchetto realizzato attraverso l'artificio dell'inversione compositiva. Secondo tale artificio la scena principale che dà il tema all'opera slitta in secondo piano per dare spazio in primo piano ad una scena di maggior effetto e più direttamente riconducibile al vissuto del fruitore. Ciò avviene parallelamente all'incremento della diffusione e commercializzazione delle stampe cui si assiste in quegli anni nell'Europa del nord, poiché consente di produrre, mettere in commercio e far circolare opere che descrivono la realtà, pur prendendo a pretesto un episodio della storia sacra, sfuggendo quindi alla censura cui le stampe di soggetto profano erano sottoposte.

In un'incisione raffigurante il banchetto di Erode di Israel von Meckenem, risalente alla seconda metà del XV secolo, il soggetto del nuovo testamento viene messo in scena come una danza di corte nella sala di un palazzo con buffoni e musicisti ritratti secondo la moda borgognona dell'epoca. Salome appare nelle scene sullo sfondo, ma non danza. Sembra che l'autore abbia voluto identificare una corte specifica, quella di Muenster, con l'intenzione di far riconoscere al suo pubblico un particolare evento. Il

---

busto in avanti e indietro fino all'inarcamento, il rovesciamento della nuca, la rotazione della testa e del corpo.

tema biblico diverrebbe qui, tramite l'artificio dell'inversione compositiva, lo spunto o l'alibi per una rappresentazione realistica "profana", cortigiana, a diffusione limitata se non associata al tema religioso (tav. 41).[46]

Un impianto iconografico complesso, che si fonda sullo stesso principio compositivo, si rivela nell'incisione di Hans Sebald Beham. Sullo sfondo, all'interno del loggiato di una dimora lussuosa si sta svolgendo il banchetto di Erode, allietato da strumenti a fiato. Un corteo aperto da un soldato, cui seguono due coppie di donne una delle quali sorregge il vassoio contenente la testa del Battista, sale le scale che conducono al loggiato. Lo segue una ragazzina (Salome?) e ancora una coppia di donne. Dunque, la scena rappresentata sul fondo non comprende danza. In primo piano invece compare una serie di coppie (uomo e donna) in vari atteggiamenti: deambulanti, danzanti, amorosi, secondo gli schemi iconografici utilizzati nelle serie dei cortei nuziali di area nordica. Completa la scena del ballo un gruppo di otto persone (cinque donne e tre uomini) che danzano in cerchio tenendosi per mano. Due figure grottesche e diaboliche, un suonatore di violino e una sorta di soldato che reca un bastone, sembrano sovrintendere alla scena, mentre uno scheletro armato di falce solleva il coprimaniche di una donna che sta per essere invitata da un uomo a unirsi al ballo. In questo caso dunque Salome non danza, ma il contesto festivo del banchetto offre un pretesto per lanciare un ammonimento contro le insidie che il ballo nasconde.[47]

---

[46] Henry Meier, *Some Israhel of Meckenem problems*, "Print Collector's Quarterly", 27 (1940), pp. 41-46; David Landau and Peter Parshall, *The Renaissance Print (1470-1550)*, Yale University Press, New Haven 1994.

[47] Da mettere in relazione a questa incisione è il dipinto di Martin Moser, *Il banchetto di Erode*, 1557. Forma a lunetta divisa in tre zone da una loggia architetturale. Parte sinistra: coppie che danzano su una balconata prospiciente il giardino, al centro banchetto con Salome che offre la testa (ma non balla) e a destra la scena della decollazione (tav. 43).

TAVOLA 1

TAVOLA 2

TAVOLA 3

TAVOLA 4

TAVOLA 5

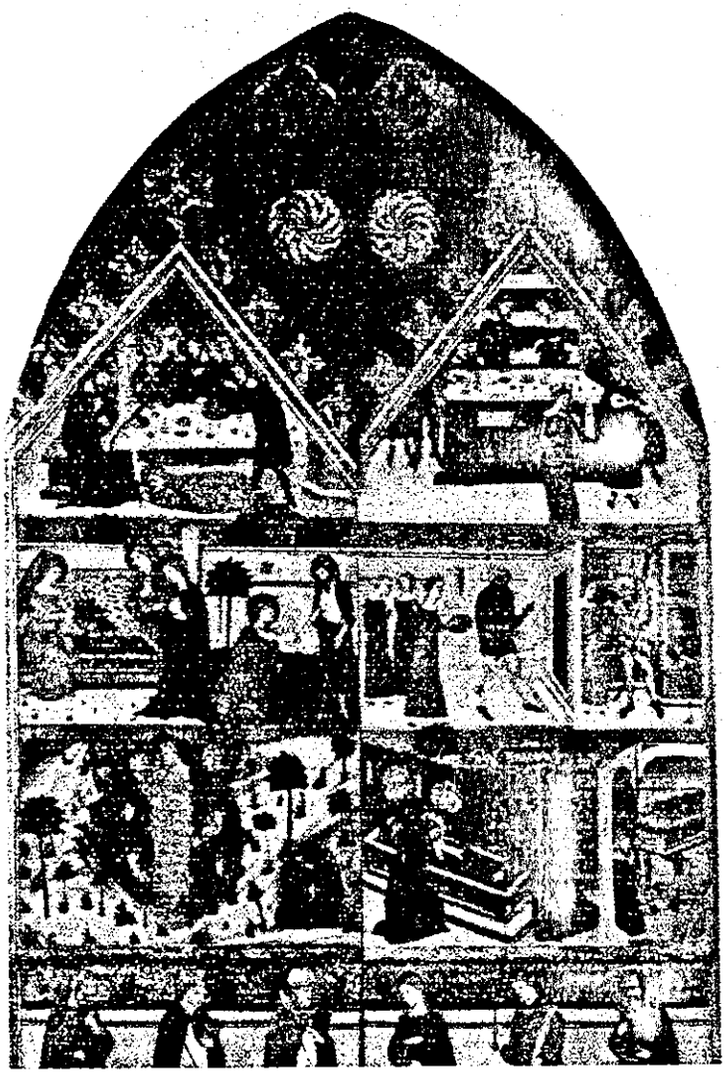


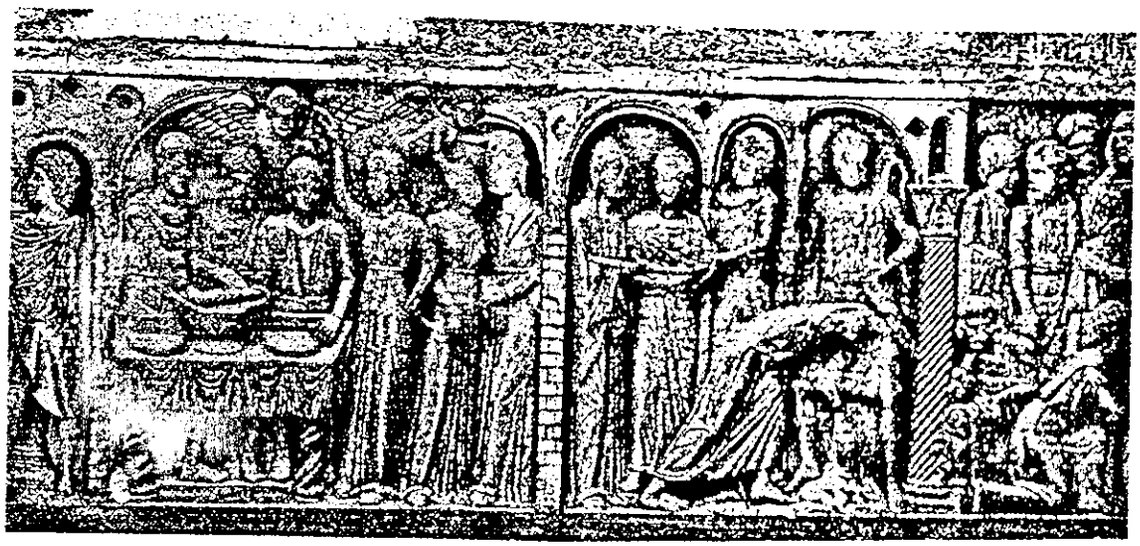
TAVOLA 6

TAVOLA 7

TAVOLA 8

TAVOLA 9

TAVOLA 10



56

TAVOLA 11

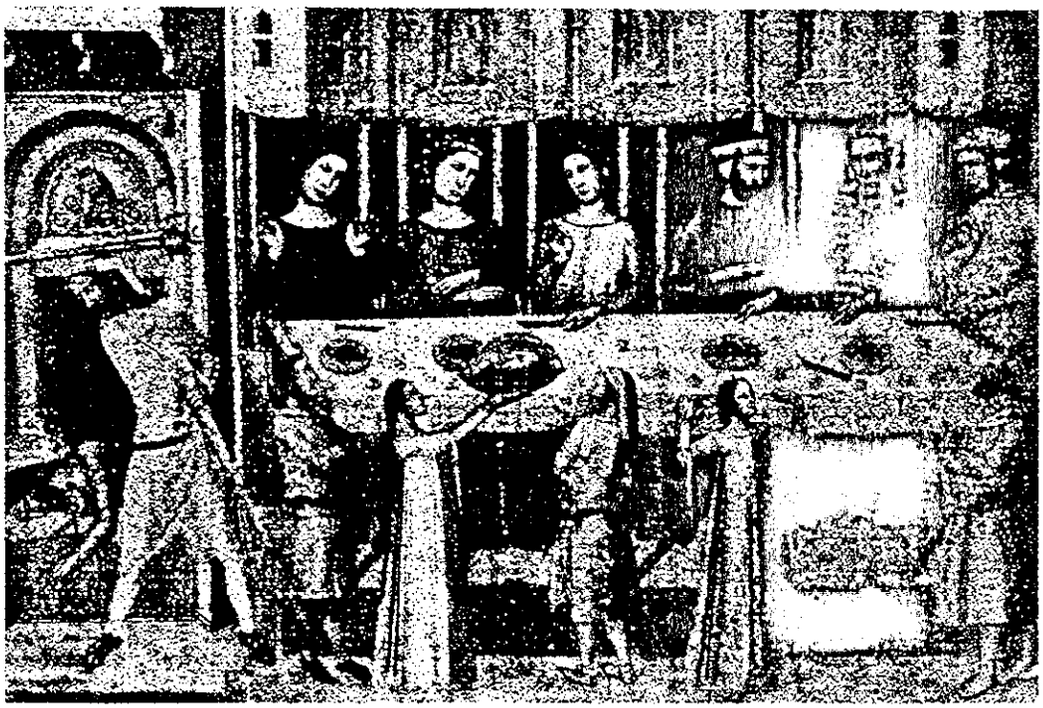


TAVOLA 12

TAVOLA 13

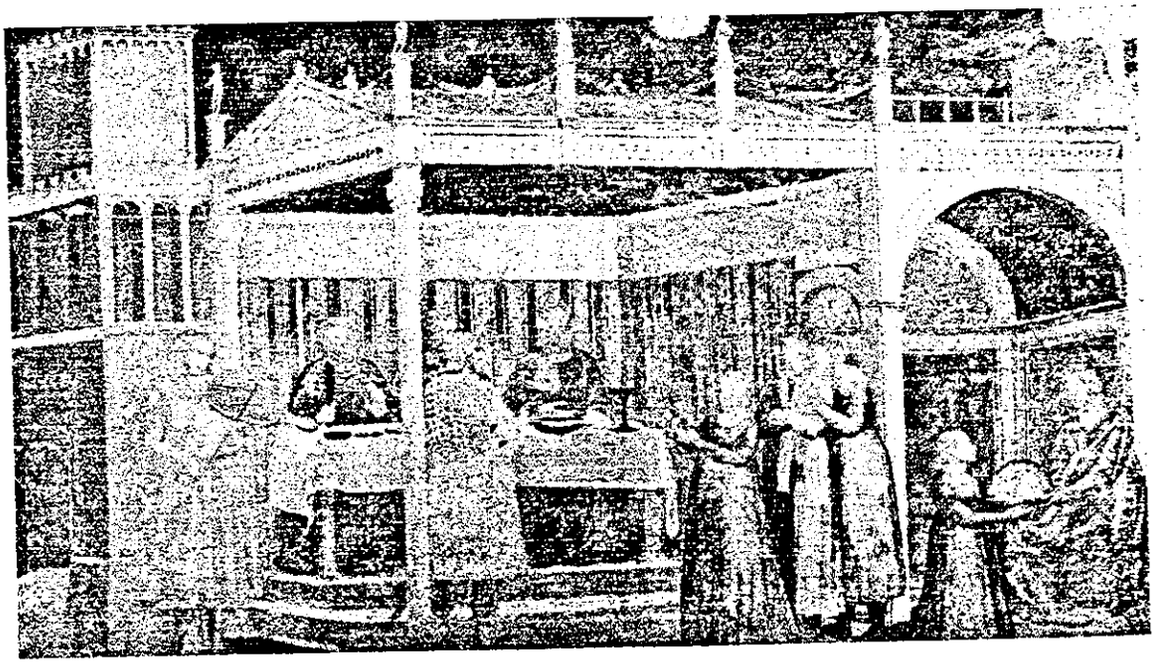


TAVOLA 14

TAVOLA 15

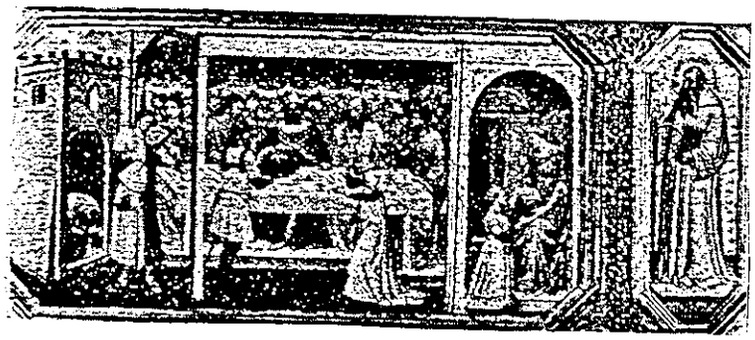


TAVOLA 16

TAVOLA 17

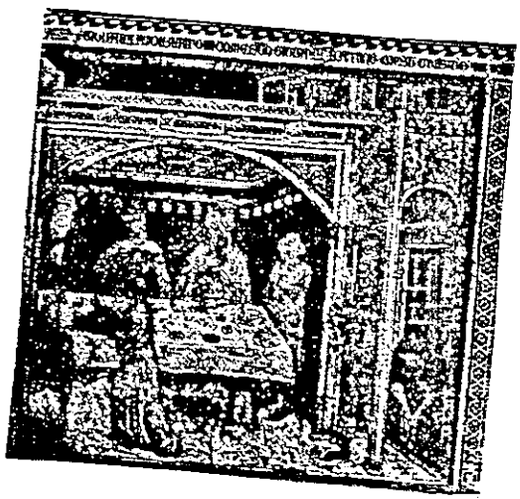


TAVOLA 18

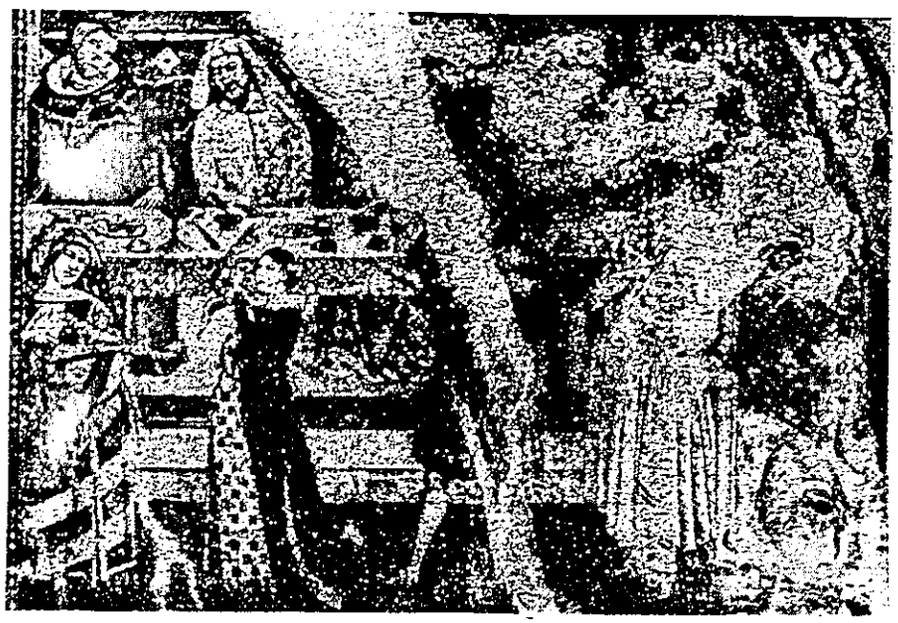


TAVOLA 19

TAVOLA 20

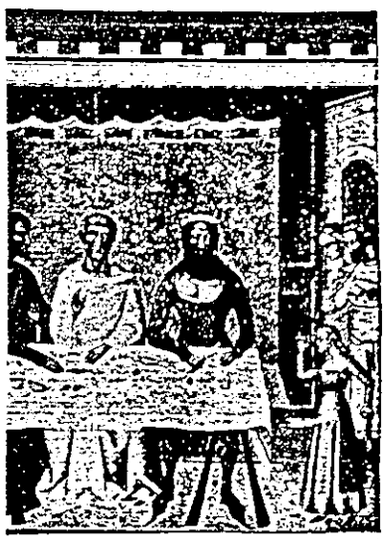


TAVOLA 21

TAVOLA 22

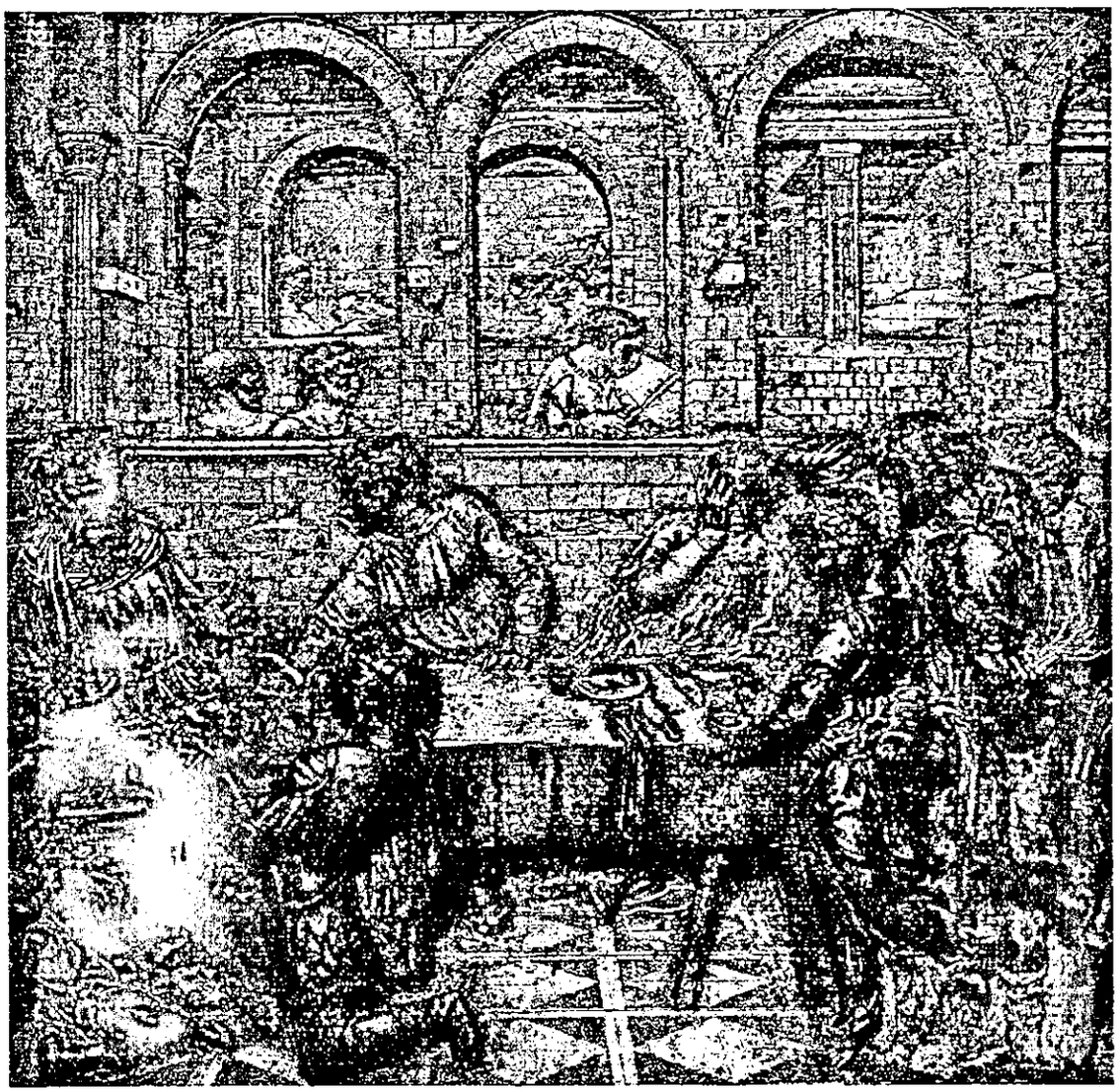


TAVOLA 23

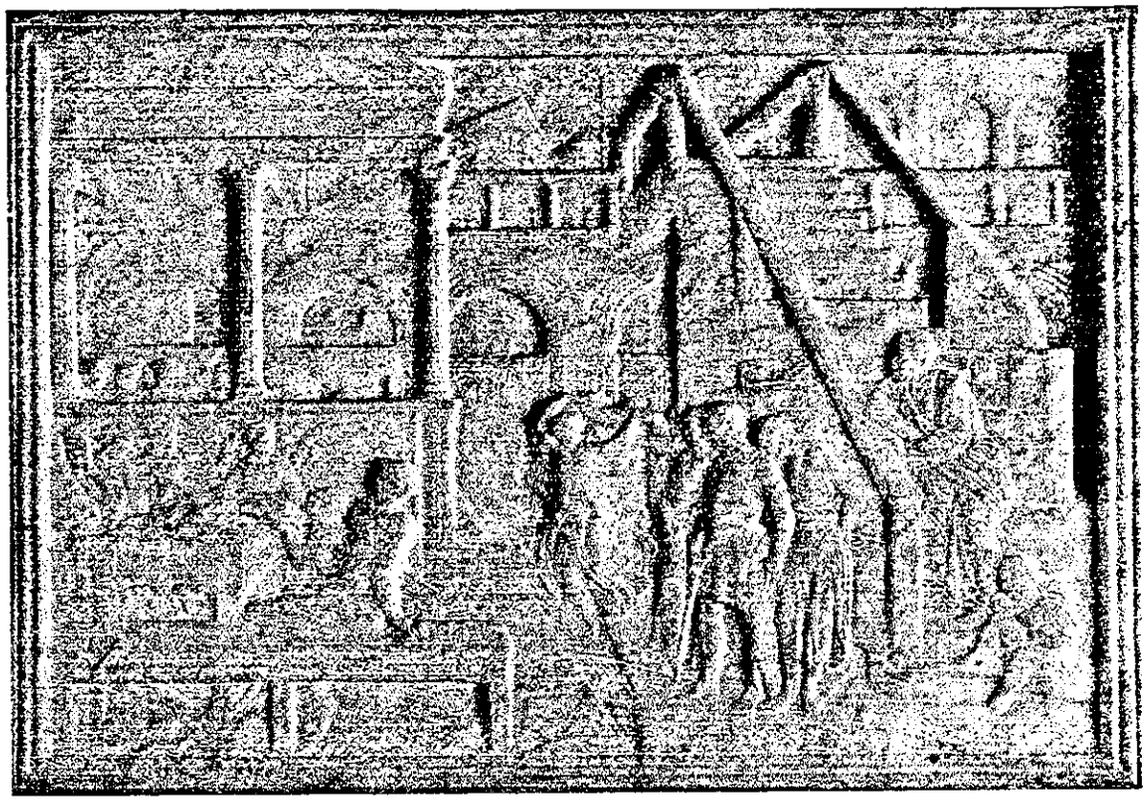


TAVOLA 24

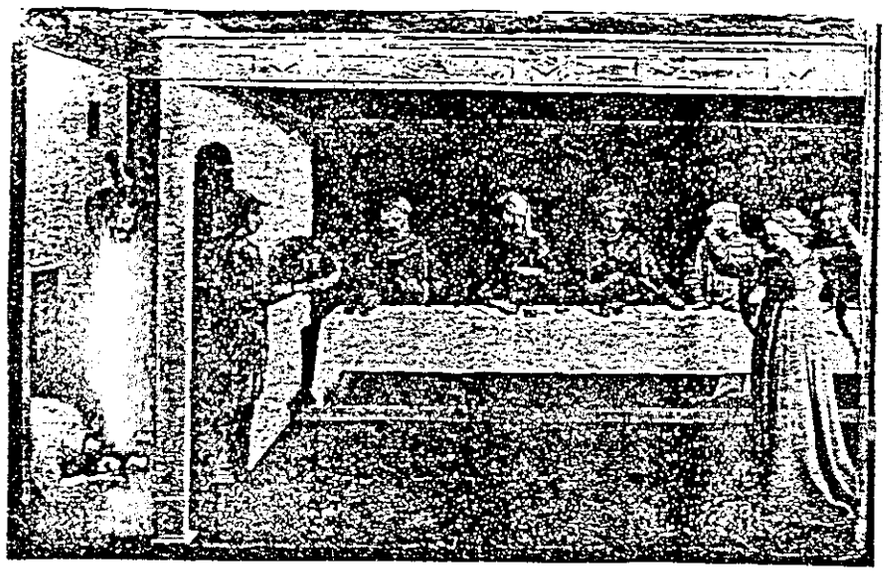


TAVOLA 25

TAVOLA 26

TAVOLA 27

TAVOLA 28

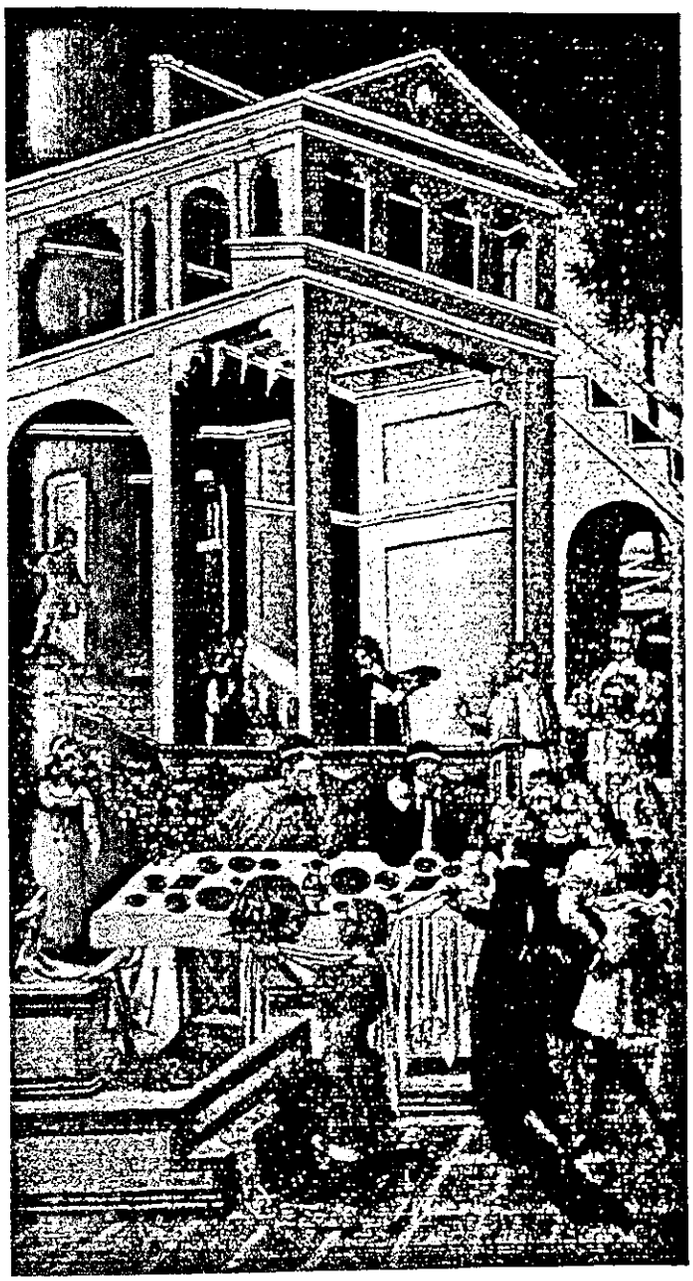


TAVOLA 29

TAVOLA 30

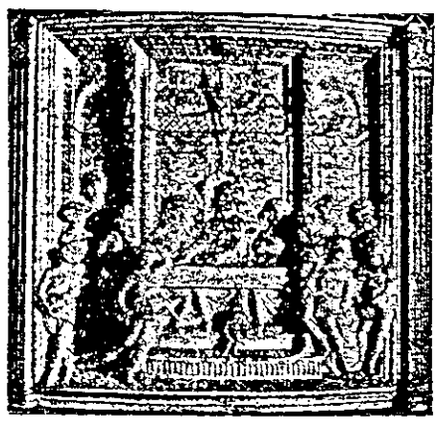


TAVOLA 31

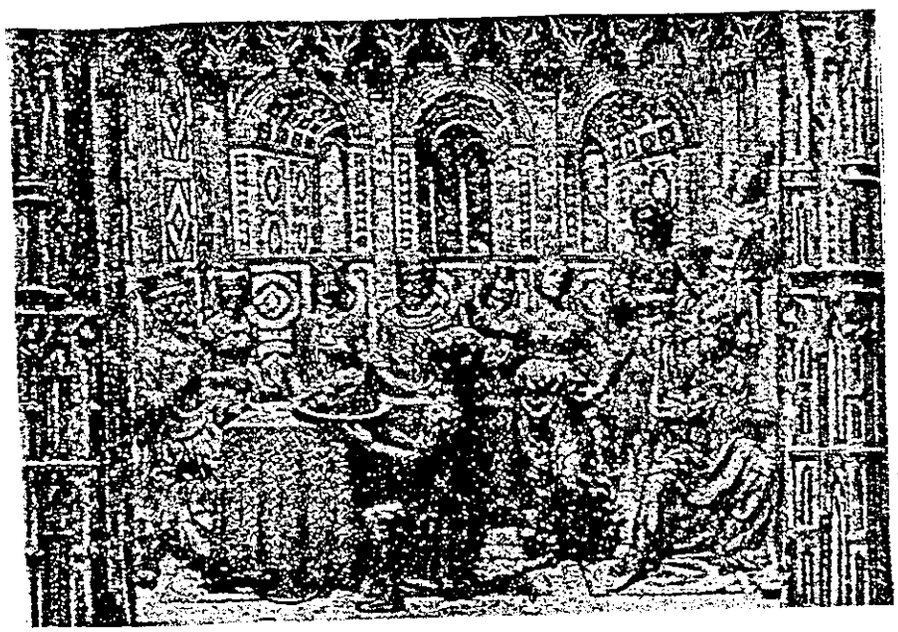


TAVOLA 32

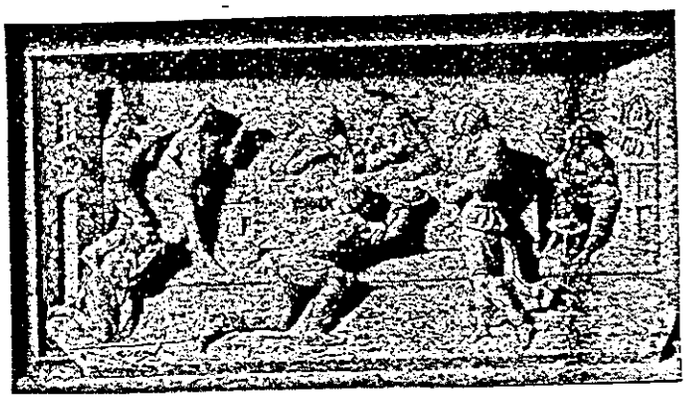


TAVOLA 33

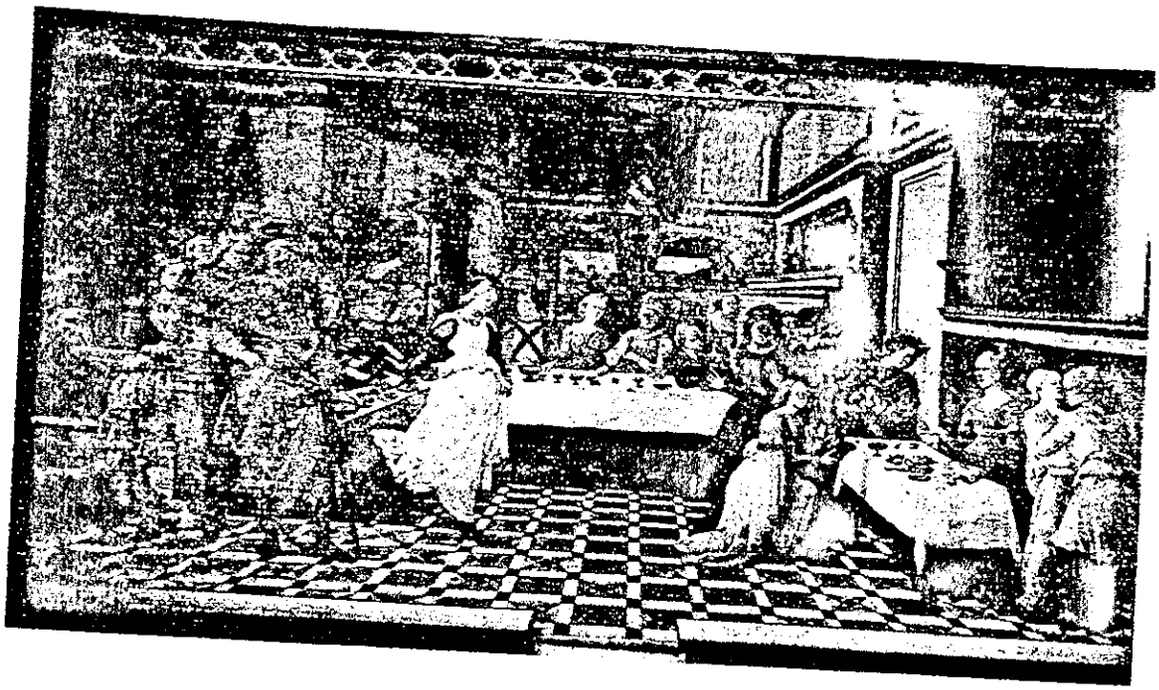


TAVOLA 34

TAVOLA 35

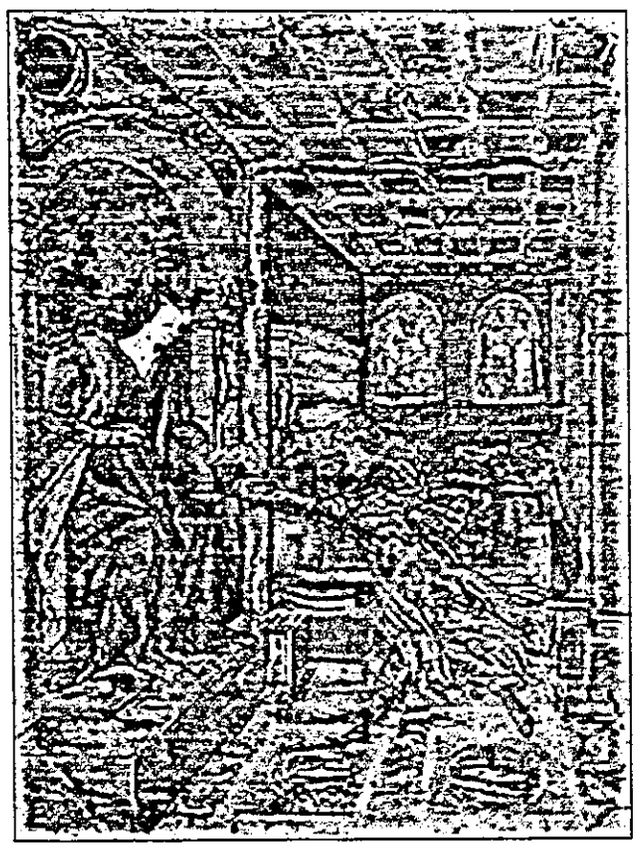


TAVOLA 36

TAVOLA 37

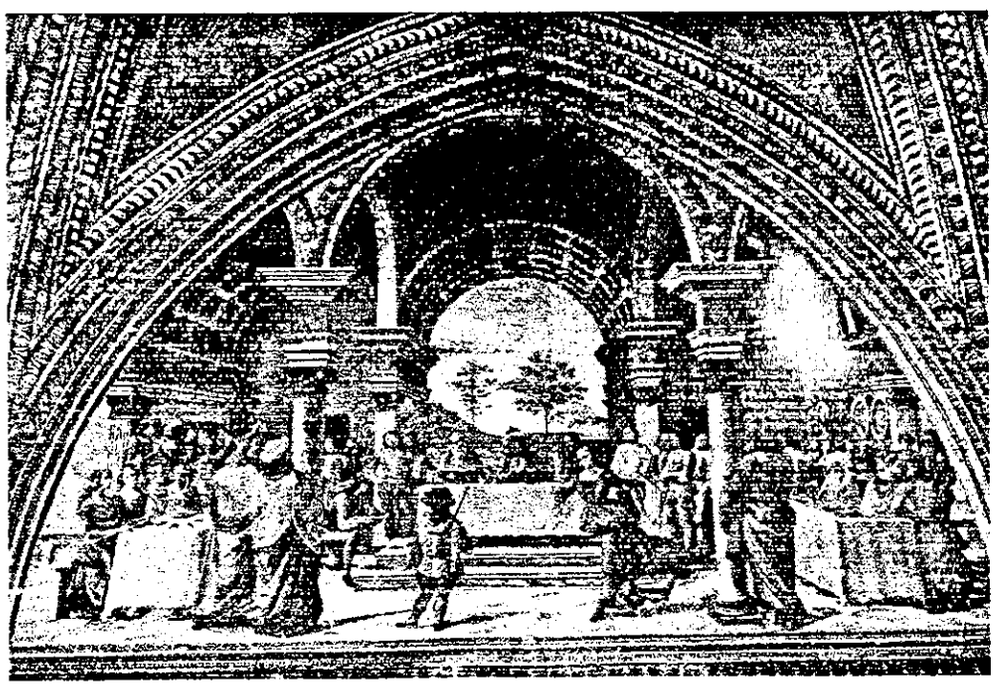


TAVOLA 38

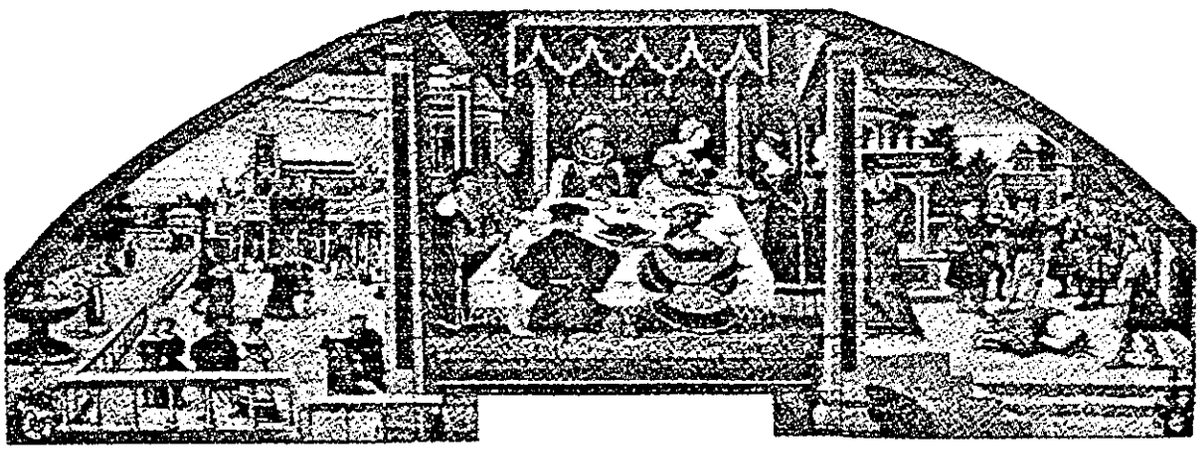
TAVOLA 39

TAVOLA 40

TAVOLA 41

TAVOLA 42

TAVOLA 43



CAPITOLO TERZO

MAESTRI E SCUOLE, ALLIEVI E ALLIEVE

Maestri e allieve/i nella Firenze del Quattrocento

Vespasiano da Bisticci, nella *Vita di Alessandra de' Bardi*, descrive i principi dell'educazione impartita ad Alessandra dalla madre, una Rinuccini, esponente di una delle famiglie più in vista a Firenze nel secolo XV:

> Il dì delle feste, sendo di pochi anni, cominciò a menarla a certi monasteri di sanctissime donne, per darle buono exemplo, acciò formasse l'abito delle virtù da loro frequentati atti; nonne usava quello usavano le più de' tempi nostri, che in luogo di menarle a visitare le sanctissime donne, le menano alle noze et a' balli et alle vanità, et mettono grandissimi studii in casa di farvi venire maestri, che insegnino, loro ballare et andare a tempo; et non pensano all'onestissime donne convenirsi altro, che imparare a porre i piedi secondo i suoni. Non vogliono essere reputate ismemorate in questa vanità, delle cose appartenente allo onesto et modesto vivere non vi pensano, et sono i modi et costumi loro di natura, che mi vergognerei a scriverlo. [1]

Stando a questa testimonianza si può supporre che a Firenze verso la metà del secolo XV fosse consuetudine diffusa - ma tenuta in scarsa reputazione - accogliere

---

[1] Vespasiano da Bisticci, *Le Vite di Uomini Illustri del secolo XV*, edizione a cura di Aulo Greco, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1976, vol. II, p. 474.

nelle case maestri che insegnassero la pratica della danza alle fanciulle in modo che potessero farne sfoggio in occasioni festive e intrattenimenti di carattere pubblico. Lo stesso Vespasiano da Bisticci riferisce che, in occasione dell'entrata in Firenze di quattro ambasciatori dell'Imperatore Sigismondo che si era fermato a Siena sulla via per Roma, "avendo ballato l'Alessandra e l'altre pudicissime giovani, et invitato quegli ambasciatori, era cosa che ognuno si maravigliava della destreza dell'Alexandra, quanto sapeva fare ogni cosa bene."[2] La fanciulla in occasione di quella cerimonia doveva avere circa quindici anni. Se non aveva ricevuto l'insegnamento di un maestro, come e da chi aveva imparato a danzare?

Si sa che vi erano a Firenze nello stesso periodo, scuole di danza pubbliche destinate agli adolescenti maschi e ben integrate nel tessuto urbano. Lo storico Michael Rocke in uno studio su omosessualità e cultura maschile a Firenze nel Quattrocento[3] cita testimonianze raccolte verso la fine del secolo dagli Ufficiali di Notte, sorta di corpo di guardia notturna gestita dall'amministrazione urbana che svolgeva funzioni di controllo vegliando sulla quiete della città. Sotto l'influenza moralizzante della predicazione di Savonarola di quegli anni, insieme ad altri luoghi di socializzazione, venivano tenute sott'occhio dalle forze dell'ordine anche le scuole di danza. A tal fine nel 1494 un decreto obbliga - pena di 10 fiorini - la chiusura di scuole di danza e taverne al tramonto e nel 1502 al suonare dell'Ave Maria. Tra i ragazzi interrogati dagli Ufficiali di Notte 1478 e 1502, 4 dichiarano di essere stati sodomizzati in scuole di danza,[4] mentre qualche anno più tardi nei pressi di una zona di incontri omossessuali, vi era una scuola di danza gestita da un noto sodomita.[5] E' forse a questo tipo di maestri di danza che si riferisce Guglielmo quando nel secondo libro del *De pratica*, rispondendo alle domande del discepolo scrive:

> Quanto alla secunda parte che da liei [l'arte della danza] ne descendano molti homicidij. Peccati. Et altri mali, questo non niegho, et cio quando tal arte e fatta

---

2 Ivi, p. 477.

3 Michael Rocke, *Forbidden friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, Oxford University Press, Oxford 1996.

4 Ufficiali di Notte, 34, 62v.

5 Ufficiali di Notte, 23, 34v.

et exercitata da huomini dissoluti. Mechanici. Plebei. Et voluptuosi. Alli quali se bene havete inteso et attentamente letto di sopra gliela prohibischo et niegho.[6]

Vi erano dunque a Firenze in quegli anni diverse scuole di danza pubbliche, frequentate da adolescenti maschi per i quali esse rappresentavano luoghi di socializzazione maschile. Per scuola si intende qui - e si intendeva allora - non tanto un luogo o un edificio in cui si impara a danzare, ma piuttosto un gruppo di persone tra le quali vi è un docente e alcuni discenti, che si incontrano in un luogo non necessariamente adibito a tale scopo. A Firenze, come risulta dai resoconti degli Ufficiali della Notte, si teneva scuola di danza in luoghi pubblici quali le taverne. Ma quel che mi pare interessante è che la maggior parte dei maestri di danza e di scherma impegnati a Firenze in quegli anni, che annoveravano tra i loro allievi i figli della borghesia cittadina e degli esponenti delle arti, si guadagnavano la vita grazie a vari tipi di occupazioni con i quali venivano di solito identificati nelle carte processuali (serruriere, tappezziere, barbiere) e che insegnavano la danza, arte o pratica in cui erano particolarmente dotati, soltanto part-time.[7]

Vi sono altre testimonianze della presenza di scuole di danza a Firenze nel Quattrocento. Un atto rogato nel 1467 dal notaio Piero di Antonio da Vinci, padre di Leonardo, stabiliva le condizioni per la fondazione di una "societas in docendo tripudiare sonare ac cantare" da parte del "magister tripudiandi" Giuseppe Ebreo (fratello di Guglielmo) e del "magister tripudiandi et sonandi" Domenico da Venezia. Associandosi, i due si impegnavano "ad invicem concurrere in docendo et tenendo discipulos tam mares quam feminas et tam in eorum domo quam in domo aliena".[8] Si

---

[6] Barbara Sparti (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro. De pratica seu arte tripudii. On the practice or art of dancing*, Clarendon Press, Oxford 1993, p. 114.

[7] Sparti riporta un caso più tardo, ovvero della fine del secolo successivo in cui il calzolaio Giovanni Battista nel 1598 cambia carriera per diventare maestro di danza. Cfr. *Dance not only as text: getting the fuller picture of dance in Renaissance and Baroque Italy (c. 1455-1630)*, Proceedings of the 22nd Conference of the Society of dance History Scholars, Stoughton (WI) 1999, p. 197.

[8] Archivio di Stato di Firenze, Notarile Anticosimiano, Filza 350, c. 276 v. Ne riferisce, riportandolo per intero in trascrizione, Alessandra Veronese, *Una societas ebraico-cristiana in docendo*

noti come venga rimarcata la differenza tra insegnare e avere discepoli, e tra il tenere scuola in un luogo di cui i due maestri pagano un affitto e in cui probabilmente vivono, e prestare i propri servizi a domicilio.

Nel documento non è specificato, ma è possibile supporre che se i maschi venivano accolti nella scuola, alle fanciulle venissero impartite lezioni a domicilio. In questo caso Giuseppe e Domenico sembrerebbero poter vivere dei proventi della loro professione. Due anni dopo, Giuseppe sembrerebbe essere alle dipendenze di Lorenzo de' Medici, come attesta uno scambio di lettere in cui Giovanni Ambrosio si fa garante presso il Magnifico delle buone intenzioni del fratello nel volersi convertire al cristianesimo.[9] Dunque Giuseppe lavorava anche per la corte.

Erano questi stessi maestri a dare lezioni a domicilio alle ragazze? E altrimenti, come imparavano a danzare le donne? Un'ipotesi possibile è quella delle lezioni a domicilio per le famiglie che se le potevano permettere, anche se fino ad oggi non risultano documenti di rendicontazione famigliare di questo tipo di spese. Si può pensare anche che le lezioni di danza fossero scambiate con oggetti o doni alimentari e non con denaro. [10] E' possibile anche che il canale principale della trasmissione delle pratiche coreutiche avvenisse per le donne secondo le modalità tipiche selle società tradizionali, basate sui principi di imitazione ed emulazione e trasmesse da una generazione all'altra all'interno del gruppo famigliare.

---

tripudiare ac cantare nella Firenze del Quattrocento, in: M. Padovan (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza italiana nelle corti italiane del XV secolo*, Pacini, Pisa 1990, pp. 51-57.

[9] Le due lettere sono riprodotte in T. J. McGee, *Dancing masters at the Medici court in the 15th century*, "Studi Musicali", XVII (1988), pp. 202-4.

[10] La presenza di scuole di danza a Siena è testimoniata da una carta manoscritta in cui viene annunciato il pagamento di precise ammende a coloro che lasceranno la scuola prima di aver completato l'apprendimento di una danza, altre ammende per chi bestemmia (5 soldi per Dio e la Madonna, 2 soldi per i santi). Le ammende raccolte serviranno al maestro per comperarsi le scarpe. Archivio di Stato di Siena, Sala della Mostra, ms. 233. Per documenti su altre scuole a Siena nel 1493 e 1505 vedi *Addenda* all'*Introduzione* di B. Sparti dell'edizione moderna di: L. Compasso, *Ballo della Gagliarda* (Firenze 1560), Fa-gisis Musik-und Tanz ed., Freiburg 1995, che cita S. Borghese e L. Bianchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898, p. 353 e Frank D'Accone, *The civic muse. Music and musician in Siena, 1200 - 1600*, University of Chicago Press, Chicago 1996. Non si evince da questi documenti se le scuole fossero aperte anche ad allieve femmine.

Maestri e allieve/i a Roma nella seconda metà del XVI secolo

Sfogliando i manuali di danza di Fabrizio Caroso, compilati alla fine del XVI secolo, si potrebbe avere l'impressione che siano destinati a un pubblico femminile. Ognuna delle composizioni coreografiche in essi raccolte infatti è dedicata a una donna, identificata con nome, cognome da nubile e da sposata e definizione del rango. L'apparato dedicatorio che accompagna ogni danza comprende un componimento poetico dell'autore (o chi per lui) in lode della dedicataria in cui le immagini poetiche prendono forma nell'allegoria, evocano l'associazione neoplatonica tra danza e divinità che si realizza nel movimento delle sfere celesti e lodano la gioventù, la bellezza, la grazia la gentilezza e il fascino femminile con stilemi che attingono al petrarchismo di maniera. Spesso nei componimenti (per lo più in forma di sonetto) sono contenuti il titolo della danza o il nome della dedicataria, che si prestano a giochi linguistici e onomatopee. I titoli di ogni singola composizione coreografica, quando non hanno un riferimento diretto alla forma di danza o al nome della dedicataria, sono tratti anch'essi dal serbatoio di immagini poetiche e di associazioni semantiche care al petrarchismo cinquecentesco. Al componimento poetico segue la descrizione corografica, la partitura musicale in intavolatura di liuto e, in alcuni casi, un'immagine.

Per *Il Ballarino* di Fabrizio Caroso le immagini sono opera dell'incisore veneziano Giacomo Franco:[11] si tratta di 8 tavole, di cui la prima è il ritratto di Caroso, mentre le altre, tranne una che raffigura un trio costituito da due uomini e una donna, ritraggono una coppia eterossessuale. Le tavole, ognuna delle quali è riutilizzata più volte, non sembrano essere disposte secondo un ordine preciso e sono incluse nell'apparato dedicatorio delle prime 22 danze, ovvero quelle destinate a donne di più ragguardevole rango. Uomini e donne vi appaiono sontuosamente abbigliati con abiti riccamente decorati e accessori quali cappello, spada e mantello per l'uomo e copricapi, mantelli e gioielli per le donne. Dal fatto che indossano la collana e che

[11] Giacomo Franco (1550-1620), figlio del pittore e incisore Battista Franco, collabora con Agostino Carracci e Jacopo Palma il Giovane, alla cui moglie, ricamatrice, dedica un prezioso libretto di ricami nel 1596, *Nuova inventione de diverse mostre così di punto in aere come di reticelli*. E' in contatto con i fratelli Bertelli, padovani, che compilano altre raccolte di abiti e attento alla stampe della tradizione fiamminga.

portano i capelli raccolti si evince che si tratta di donne sposate.[12] Quel che sorprende nell'abito femminile è che sono sempre presenti le sopravvesti, in alcuni casi foderate di pelo, che indurrebbero a pensare ad un abbigliamento da esterni e dato che capi d'abbigliamento quali le sopravvesti e i mantelle venivano tolte in luoghi interni probabilmente le immagini privilegiano l'esibizione e lo sfarzo delle vesti, più che riprodurre realisticamente posizioni e atteggiamenti tipici del ballo. Le immagini sono statiche, indicano posizioni più che movimento, non sembrano avere alcun valore esemplificativo delle descrizioni coreografiche e ciò è confermato dal fatto che gli abbinamenti tra composizione coreografica e immagine sembrano essere del tutto casuali.

Per *Nobiltà di Dame* vengono riutilizzate tutte le tavole de *Il Ballarino*, cui ne vengono aggiunte altre tra cui tre che non portano la firma di Franco: il doppio ritratto dei dedicatari dell'opera (Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandina), lo schema del *Contrapasso fatto con vera matematica* e una nuova immagine di una coppia, di tratto impostazione e foggia d'abiti diversa. Il ritratto di Caroso è stato modificato in modo che il maestro vi compaia invecchiato (sono passati 19 anni) e in un fregio nella parte bassa del frontespizio compare la dicitura "Essendo nell'età sua di anni LXXIII, Fabritio Caroso da Sermoneta". Delle due nuove tavole firmate da Franco una sembra essere un ammodernamento di una tavola già usata nel manuale del 1581: la figura maschile è identica, mentre la figura femminile indossa un copricapo - che non indossava - e coprimaniche di diversa foggia, probabilmente modificati secondo i nuovi dettami della moda. L'altra è del tutto nuova, seppure analoga a quelle de *Il Ballarino* e vi appare la nuova foggia di coprimaniche.

Lo studio degli apparati dedicatori e del loro contesto potrebbe consentire di verificare l'ipotesi che le dedicatarie potessero essere anche destinatarie o committenti delle prestazioni compositive dei maestri. I trattati, come si è visto, erano scritti per gli uomini e la scrittura del maestro sembra tenere conto di un referente maschile. Probabilmente la pubblicazione di un manuale era legata alla necessità da parte del maestro di creare e rinsaldare legami di clientela con gli esponenti di un particolare gruppo famigliare o sociale che costituiva in senso lato il bacino d'utenza delle sue

---

[12] Vedi Marco Ludovico Altieri, *Li* nuptiali, edizione a cura di E. Narducci, Roma 1873 e *infra* il Capitolo quarto.

prestazioni professionali. Il poter avere un maestro di danza era segno di distinzione in termini di gusti e di ricchezza. In compenso, i maestri dedicavano le loro pubblicazioni o le danze specifiche a committenti abituali o potenziali. Entrambi, committenti e professionisti, guadagnavano pubblicità e reputazione da questo mutuo scambio.[13] Il sistema delle dediche chiama in gioco, ancor più che il maestro e la dedicataria, uno sguardo esterno che è quello della società, rendendo pubblica una relazione che può essere già avvenuta, in corso o auspicabile. La dedica, di conseguenza, può avere la funzione di ringraziare per un favore ricevuto o per rinsaldare e promuovere relazioni.

Le dedicatarie di Caroso nei suoi due testi (*Il Ballarino*, 1581 e *Nobiltà di Dame*, 1600) sono circa 150, 5 delle quali indicate come "patronesse". Il termine fa pensare quindi a un preciso, dichiarato ed esplicito rapporto di committenza tra Caroso e queste donne, che appartengono alle famiglie romane degli Orsini e dei Caetani.[14] Le "patronesse" sono legate da un relazioni di parentela tra loro e, a vario titolo, con altre dedicatarie. Angene Feves ha ricostruito le relazioni parentali che intercorrevano tra le "patronesse" di Caroso a partire da Olimpia Orsina Cesi, figura di spicco nella Roma di quegli anni, che riuniva intorno a sé artisti, chierici, poeti e musicisti e cui furono dedicate molte opere letterarie e devozionali. Caroso ne *Il Ballarino* le dedica due danze e ben cinque componimenti poetici. [15]

Con l'intento di ampliare il panorama di conoscenza delle dedicatarie ho costruito una griglia in cui inserire e attraverso la quale analizzare i dati che le riguardano forniti dai due trattati (in Appendice, Schema 1) e che mi ha consentito di procedere in ulteriori ricerche sulle singole donne e sui loro gruppi famigliari di provenienza e di destinazione, coadiuvata da repertori nobiliari e dizionari biografici. E' stato possibile reperire notizie riguardo esponenti di famiglie nobili o protagoniste di particolari

---

[13] Katherine Tucker McGinnis, *Material culture, immaterial culture: courtly dancing as an economic motor in early modern Italy*. In Barbara Ravelhofer (a cura di), *Terpsichore 1450-1900*, Proceedings of the International Dance Conference, The Institute for Historical Dance Practice, Gent 2000, p. 27-28.

[14] Nel *Ballarino* sono Olimpia Orsina Cesi, Marchesa di Monticelli; Agnesina Colonna Caetana; Beatrice Caetana Cesi e Giovanna Caetana Orsina; in *Nobiltà di Dame* sono Felice Maria Orsini Caetana, Duchessa di Sermoneta.

vicende di cronaca, mentre rimangono per ora nell'oscurità – anche se mi auguro di poter in futuro proseguire la ricerca in questa direzione con l'ausilio di archivi particolari e opere di storia locale – i profili di donne di rango inferiore, gentildonne romane e di varia provenienza regionale non portatrici di titolo nobiliare, socialmente meno visibili e dunque più difficilmente identificabili. I risultati del lavoro di identificazione delle dedicatarie qui presentati non sono esaustivi, ma sono indicativi delle relazioni che intercorrono tra dedicatarie, maestro e gruppi famigliari. Essi consentono per esempio di identificare socialmente alcune delle dedicatarie indicandone l'età e lo stato civile negli anni in cui la dedica viene fatta circolare tramite la pubblicazione del trattato. Attraverso l'affiorare delle relazioni parentali tra le dedicatarie, si delineano inoltre i reticoli famigliari, clientelari, territoriali in cui i maestri si muovevano. Sulla scorta di queste riflessioni ho condotto un'indagine al fine di reperire dati sulla biografia di alcune delle dedicatarie dei manuali di Caroso. Molte di loro fanno parte di quelle ragnatele di rapporti che legano le famiglie notabili cittadine e che animano, oltre che le attività festiva, anche il sistema beneficienza e della committenza femminile. Ad esempio Portia dell'Anguillara Cesi e Margherita Somaglia Peretti erano entrambe eredi di una grande fortuna nella Roma della fine del XVI secolo ed ognuna era committente di una pala d'altare per la chiesa dei Cappuccini di San Bonaventura.[16] Inoltre Caroso sembra muoversi in ambienti nobiliari vicini o simpatizzanti con la politica filo spagnola. Filo spagnoli erano i Caetani, signori e poi Duchi di Sermoneta, paese da cui Caroso sembrerebbe essere originario.[17]

Presenterò qui alcune ipotesi che emergono dai dati raccolti. E' probabile che ai maestri venisse chiesto un "balletto" originale per una particolare occasione, per

---

[15]Angene Feves, *Caroso's Patronesses*, Proceedings of the Dance History Scholars Conference, Riverside 1986.

[16] Riguarda queste due donne l'articolo di Carolyn Valone, *Mothers and sons: two paintings for San Bonaventura in early modern Roma*, "Renaissance Quarterly", 53, 2000, pp. 108 - 32. L'autrice riassegna loro la committenza di due pale d'altare, che la tradizione e la storiografia aveva assegnata ai mariti, Paolo Emilio Cesi e Michele Peretti. Valone sottolinea come a Roma tra cinque e seicento la committenza femminile fosse diffusa, fiorente e ampiamente riconosciuta.

[17] Vedi Paolo Raponi, *Fabrizio Caroso e il Ducato di Sermonbeta nel XVI secolo*, in Piero Gargiulo (a cura di), *La danza italiana tra Cinque e Seicento. Studi per Fabrizio Caroso da Sermoneta*, Bardi, Roma 1997, p. 13.

esempio un matrimonio,[18] e che quindi l'appellativo di allievo fosse attribuito anche a coloro che usufruivano di prestazioni circostanziate di breve durata. La maggioranza delle dediche è diretta a donne sposate - come si evince dal doppio cognome. Alcune delle date di matrimonio identificate, come si può verificare dallo Schema 1, sono a ridosso della pubblicazione, dunque al momento in cui le danze sono state preparate per la stampa Caroso era soltanto ben informato riguardo lo stato civile delle donne cui si rivolgeva o aveva partecipato in prima persona alla preparazione del matrimonio in occasione del quale la danza era stata composta?

La dedica tutta al femminile in questo caso troverebbe una sua plausibilità nella centralità della sposa all'interno dei riti matrimoniali e la sua pubblicazione all'interno del manuale una strategia clientelare del maestro nel voler mantenere aperte – e rendere pubbliche – le sue relazioni, già esistenti o potenziali, con i due gruppi famigliari della sposa, quello di provenienza e quello di destinazione. Si vedrà nel prossimo capitolo come il ballo nelle feste di matrimonio costituisse uno strumento per creare e rinsaldare legami tra i gruppi famigliari coinvolti.

Alcune donne compaiono nei due trattati. Camilla Caetana Caetana (di cui fino ad ora non sono riuscita ad evincere la data di matrimonio) è dedicataria della stessa danza in due versioni: *Conto dell'Orco* ne *Il Ballarino* e *Conto dell'Orco Nuovo* in *Nobiltà di dame*. Cornelia Orsina sposa in prime nozze Roberto d'Altemps duca di Gallese nel 1576 e poi, rimasta vedova, si risposa con Andrea Cesi nel 1592-5: di conseguenza compare come dedicataria di *Alta Orsina* in *Il Ballarino* con il nome di Cornelia Orsina Altemps, e del *Contrapasso Nuovo* in *Nobiltà di Dame* con il nome di Cornelia Orsina Cesi. Questo potrebbe essere un caso in cui a nuovo matrimonio viene creata nuova danza, ma sembrerebbe essere l'unico, ed è legato alla famiglia più presente nei due trattati.

A Costanza Sforza Buoncompagni, che si sposa prima del 1579, è dedicata la stessa versione della stessa danza, *Amor Costante*, nei due trattati. Lo stesso accade per Olimpia Orsina Cesi, il cui matrimonio è datato 1580, e *Bellezze d'Olimpia*. A Isabella

---

[18] Sta lavorando su questa ipotesi per un Ph.D. in musicologia all'Università di Salisburgo Michael Lutz con l'intento di datare le danze di Caroso e chiarire alcuni passaggi della sua biografia tramite la data dei matrimoni delle dedicatarie. Ringrazio Michael Lutz per avermi fatto parte di alcune delle riflessioni, delle ipotesi e dei riferimenti bibliografici che stanno alla base del suo lavoro.

Castella Malvasia, Gentildonna Bolognese (data del matrimonio non pervenuta) Caroso dedica lo stesso componimento poetico ma due danze diverse: *Donna Leggiadra* e *La Castellana*. Eleonora Medici, "cittella" e principessa di Toscana è dedicataria di *Fulgente stella* ne *Il Ballarino*; nel 1584 va in sposa a Vincenzo Gonzaga ed è quindi dedicataria di *Alta Gonzaga* in *Nobiltà di Dame*.

Se alcune delle danze raccolte nel manuale potrebbero rappresentare un gesto di riconoscenza nei confronti delle donne-dedicatarie, dopo che Caroso aveva già lavorato per loro in occasione delle nozze, potrebbero anche essere *captatio benevolentiae* nei loro confronti per commissioni future. Ad esempio, la dedica de *Il Ballarino* a Bianca Cappello e quella, già citata, a Eleonora Medici Gonzaga potrebbero rivelare una volontà dell'autore di allacciare, conservare o consolidare relazioni con casa Medici. La presenza di Caroso a Firenze è attestata in occasione del matrimonio di Eleonora Medici e Vincenzo Gonzaga (1584),[19] e in una lettera del 1580 in cui Virginio Orsini manifesta il desiderio che Bianca Cappello lasci il suo maestro di danza.[20] Vi è inoltre la dedica a Flavia Peretti, donna di Virginio Orsini nel 1589.

Nel caso in cui si ammetta l'ipotesi che le danze venissero composte dal maestro in occasione dei matrimoni delle gentildonne dedicatarie, come si devono collocare le danze dedicate a donne nubili? Sono omaggi alle loro famiglie, o alle loro madri, già committenti - o benefattrici di Caroso? La dedica a Leonora de' Medici, figlia di Giovanna d'Austria, cui non sono dedicate danze, potrebbe essere uno dei gesti di *captatio benevolentia* di Caroso che cercava di lavorare o continuare a lavorare presso casa Medici.

Vi sono alcuni casi in cui una stessa danza compare nei due manuali, ma dedicata a due donne diverse: *Alta Regina* nel *Ballarino* è dedicata a Bianca Cappello – dedicataria del libro intero - che muore nel 1587, prima della pubblicazione *Nobiltà di Dame* in cui la stessa danza appare dedicata a Margherita d'Austria, Regina di Spagna. E ancora *Alta Vittoria* è dedicata a Vittoria Accorambona, protagonista di una nota

---

[19] Iscritto al *Ruolo* di corte come "maestro di ballo di S.A. [...] nel seguito di Eleonora de Medici per il suo sposalizio con Vincenzo Gonzaga", documento citato da Warren Kirkendale, *The court musicians in Florence during the Principate of the Medici*, Olschki, Firenze 1993, p. 130, n. 135.

[20] Vedi Julia Sutton, *Fabrizio Caroso. Courtly dance of the Renaissance*, New York 1995, p. 16, n. 18.

vicenda romanzesca che le costerà la vita nel 1585; la stessa danza nella raccolta successiva è dedicata a Laura Carafa Theodola, Gentildonna Romana. Il fatto che la vicenda della Accorambona sia passata agli onori della cronaca e con dovizia di particolare ci consente di precisare che *Il Ballarino* venne dato alle stampe dopo il 17 aprile, data in cui il consorte, Francesco Peretti che aveva sposato nel 1573, viene assassinato.[21] Nel trattato di Caroso, Vittoria compare infatti con il solo nome da nubile.

Nel caso di Vittoria Accorambona la personalizzazione della dedica sembra venir meno con la morte. Tuttavia *Bassa Onorata* è dedicata ad Agnesina Caetani Colonna (1538-1578), che alla data della pubblicazione del *Ballarino* era già passata a miglior vita. Caroso le si rivolge chiamandola "Signora et Patrona mia osservandissima" e le dedica la danza "in buona memoria". Ciò potrebbe essere il segno di un legame esclusivo (economico o clientelare) con quella donna in particolare o con la sua famiglia di appartenenza, che si rende esplicito attraverso la partecipazione al lutto espressa nella dedica.

Altri casi in cui una stessa danza compare nei due manuali, ma dedicata a due donne diverse si verificano per due balli, che nel capitolo primo ho definito aperti: il Ballo del Fiore (a Laura Moro Contarini e poi a Caterina Savella Savella) e il *Ballo del Piantone* (a Gratiosa Bembo e in seguito a Bartolomea Senesia). In questo caso non si tratta di creazioni originali dell'autore, ma piuttosto della descrizione e codificazione di balli diffusamente praticati e largamente conosciuti. Sono in prevalenza forme aperte anche quelle che compaiono nei manuali prive di dedica, attribuite alcune ad autore ignoto, altre a Caroso stesso. Mancano di dedica perché non legate a una particolare occasione, oppure perché si trattava di danze che tutti conoscevano senza bisogno di un maestro?

Alcune delle dedicatarie di Caroso compaiono tra le donne che il conte bolognese Ercole Marescotti sceglie di lodare nel suo *Dell'eccellenza della donna*. Si tratta di donne che condividono la condizione e la posizione sociale dell'autore, la classe e formazione, che appartengono a famiglie attive nella vita della città e collegate da particolari vincoli di alleanza, che sono "an intrinsic part of his city, Bologna, and

---

[21] Vedi nota 32 dello Schema 1 in Appendice.

indeed of his physical and intellectual cosmos".[22] Vi sono rapporti e analogie tra Bologna, città tradizionalmente priva di corte (tranne la parentesi quattrocentesca dei Bentivoglio) e Roma, con una corte particolare, perché papale, inoltre la nobiltà bolognese è in stretto contatto con quella romana. Carolyn Murphy, attraverso l'analisi di alcune raccolte in lode delle donne bolognesi degli anni che ci interessano e la successiva identificazione di alcune di loro e del loro contesto familiare e sociale, ha messo in luce come la scelta delle donne da lodare non fosse affatto casuale. Le donne citate in questi libri di lode sono anche quelle che animano la vita mondana della città, sono presenti alle feste in onore di visitatori stranieri, ai matrimoni di rango o ad altri eventi festivi cittadini e spesso a loro tocca aprire le danze.[23] A Bologna le donne lodate ricoprivano un ruolo chiave nella vita della città, in quanto committenti e benefattrici, in quanto incarnazione di bellezza e ricchezza e in quanto - con Murphy - portatrici dell'identità urbana. Una ragnatela di rapporti volta non solo a costruire un intervento nella società,[24] ma anche l'intrattenimento cittadino per eventi di rilievo.

Quello che risulta dai profili biografici ricostruiti è, oltre la loro celebrità negli ambienti culturali di elite delle singole città ma anche dell'Italia in generale, la devozione religiosa della maggior parte di queste donne, che si dedicavano a opere pie e alla committenza di opere d'arte sacra. In epoca di controriforma e di condanne ecclesiastiche del ballo, che le stesse donne fossero anche dedicatarie di un manuale di danza è un segno delle forti contraddizioni che marcarono quegli anni.

---

22 Ercole Marescotti, *Dell'eccellenza della donna*, Fermo 1589.

23 Caroline P. Murphy, *'In praise of the ladies of Bologna': the image and identity of sixteenth-century Bolognese female patriciate*, "Renaissance Studies", vol. 13, n. 4, pp. 441-454.

24 L. Ferrante, M. Palazzi, G. Pomata (a cura di), *Ragnatele di rapporti. Patronage e reti di relazione della storia delle donne*, Torino 1988 e Gabriella Zarri, *Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna 2000.

SCHEMA 1

Fabrizio Caroso, *Il Ballarino*, 1581 (B)

Fabrizio Caroso, *Nobiltà di Dame*, 1600 (N)

		Dedicataria cognome da nubile e da maritata	Stato civile	Incipit componimento poetico	Titolo nobiliare dedicataria	Titolo danza	Autore danza[25]	Immagine	Tipologia
1	B	Bianca Cappello de Medici[26]	Maritata 1579	Benche gli Ori, e le gemme peregrine... Aurora che ti credi esser l'Aurora... Né mai, né sì bel corpo alma più bella...	Gran Duchessa di Toscana	*Alba Novella*		Tav.1	Balletto
2	B	Bianca Cappello de Medici	Maritata 1579	Bianca, saggia, gentil cortese, e bella... Io dir cche siete bella...	Gran Duchessa di Toscana	*Alta Regina*		Tav. 2	Cascarda

[25] Se diverso da Caroso.

[26] Bianca Cappello (1548-1587). Nata a Venezia da famiglia dell'alta aristocrazia, a 15 anni intrattiene una relazione clandestina con Pietro Bonaventuri, giovane mercante fiorentino che lavorava al banco Salviati nella sede di Venezia, ospitata dal palazzo della famiglia di Bianca. Fuggono a Firenze dove viene celebrato il matrimonio nel 1563. Contemporaneamente inizia la relazione con Francesco de' Medici, che sposa in seconde nozze - segrete - nel 1578 e - ufficiali - nel 1579. Molto impegnata nella vita di corte, protettrice di artisti, musicisti e letterati e in opere di beneficienza, le dedicano opere Strozzi, Tasso e Speroni, tra gli altri e ne dipinsero il ritratto tra gli altri Allori, S. Pulzone, Iacopo da Bassano, Ghirlandaio e Tiziano (*Dizionario Biografico degli Italiani, ad vocem*).

3	B	Margarita Gonzaga Da Este[27]	Maritata 1579	Este Gonzaga, ilcui gran vol Divino...	Duchessa di Ferrara	*Este Gonzaga*	Tav. 3	Balletto
4	B	Leonora D'Austria Gonzaga[28]	Maritata 1561	Vi ha dato, ò gran Leonora, Iddio gran dote...	Duchessa di Mantova	*Austria Gonzaga*	Tav. 2	Balletto
5	B	Lucretia da Este della Rovere[29]	Maritata Ante 1574	Al par d'Atlante l'Appennin risplende...	Duchessa D'Urbino	*Ardente Sole*	Tav.4	Balletto

[27] Margherita Gonzaga (1564-1618). Figlia di Guglielmo Gonzaga e di Eleonora d'Austria, sposa nel 1579 Alfonso II Este, Duca di Ferrara, per il quale è il terzo matrimonio (Pompeo Litta, *Famiglie celebri*, vol. II, p. 141). Appassionata di musica, attirò alla corte di Ferrara musicisti e musiciste, provenienti soprattutto da Mantova. A Ferrara fonda un conservatorio delle zitelle nel 1593. Alla morte del coniuge si ritira nel monastero di Sant'Orsola a Mantova, da lei fatto costruire, e si dedica alla musica ottenendo il permesso dal papa di salmodiare con le monache. Dalla sua posizione ritirata fa sentire la sua voce su questioni che le stanno a cuore, come rivela la sua corrispondenza. In particolare le sta a cuore che la politica matrimoniale perseguita dai Gonzaga tenga conto dell'inclinazione reciproca e parità di condizione dei coniugi e ritorna più volte sul concetto di autorità e signoria concepita come servizio alla comunità (cfr. *Dizionario biografico delle donne Lombarde*, ad vocem).

[28] Eleonora d'Asburgo (1534 - 1594), figlia di Ferdinando I D'Asburgo. Cattolicissima, ricusa la mano di un re di Danimarca e di Federico elettore di Sassonia perché acattolici. Sposa Guglielmo Gonzaga nel 1561 e a Mantova ottiene il permesso di entrare nei monasteri femminili "per nostra ricreazione spirituale e per consolare quelle suore che hanno tanto caro di godere domesticamente la nostra presenza". E' benefattrice delle Convertite di Santa Maria Maddalena per le quali fa costruire nel 1580 la chiesa e il chiostro. Introduce a Mantova le scuole per fanciulle, un oratorio per i catecumeni e un ospedale per i pellegrini. Il Tasso le dedica il *Discorso sulla virtù femminile* (cfr. *Dizionario biografico delle donne Lombarde*, ad vocem).

[29] Lucrezia Este della Rovere (1535 - ?). Nata nel 1535 da Ercole II e Renata di Francia. Sposa prima del 1574 Francesco Maria della Rovere, duca di Urbino di 15 anni più giovane di lei. Ma il matrimonio si rivela infelice e Lucrezia torna a Ferrara l'anno stesso del suo matrimonio. Viene composta in occasione delle sue nozze la canzone *Lascia, Imeneo, Parnaso e qui discendi* di Torquato Tasso, con cui in seguito Lucrezia, donna bella e letterata, intrattiene una relazione sentimentale che conduce il poeta alla rovina. Egli infatti uccide un familiare che lo sorprende nelle camere di lei. Lucrezia istituisce a Ferrara un asilo per mogli divise dal marito (cfr. Litta, *Famiglie celebri*, cit., vol. II p. 141).

6	B	Felice Orsina Colonna[30]	Maritata 1555 ca.	Orsa destra, gentile, Illustre, e saggia...	Duchessa di Tagliacozzo, et di Paliano, Vice Regina di Sicilia	*Bassa Colonna*	Andrea da Gaeta	Tav.4	Balletto
7	B	Anna de Mendozza[31]	Maritata	Quanto dovete à la bontà superna...	Duchessa di Medina Cidonia Governatrice di Milano	*Gagliarda di Spagna*		Tav.4	Balletto
8	B	Costanza Sforza Buoncompagni[32]	Maritata 1574	Ecco Costanza Sforza, ecco le rare...	Duchessa di Sora	*Amor Costante*		Tav.1	Balletto

30 Felice Orsini Colonna (muore a Roma nel 1596), Duchessa di Tagliacozzo e Viceregina di Napoli dal 1577. Figlia di Francesca Sforza di Santa Fiore e Girolamo Orsini di Bracciano va in sposa nel 1555 circa a Marcantonio Colonna II (eroe di Lepanto) con una dote di 70.000 scudi. Ha sette figli e rimane vedova nel 1584. Il suo testamento (Archivio Colonna) ne valuta la ricchezza alla morte in 173.135 scudi. Nel 1593 fonda con la Marchesa Mangone Santa Maria del Rifugio per donne mendicanti o povere vedove sulla collina del Quirinale (cfr. C. Valone, *Women on the Quirinal Hill: Patronage in Rome, 1560*-1630, "The art bulletin", march, 1994, vol. LXXVI, n. 1, pp. 129 - 146). E' benefattrice a Roma dei Cappuccini a San Bonaventura, di istituti religiosi a Palermo e a Napoli (Santa Maria del Portico).

31 Anna de Mendozza, moglie del Governatore di Milano.

32 Costanza Sforza Boncompagni (1560-1617). Duchessa di Sora, dove fonda un collegio dei Gesuiti nel 1614 e l'annessa chiesa dello Spirito Santo nel 1617. Esiste un suo ritratto di Lavinia Fontana (riprodotto in Maria Teresa Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare"*, 1552-1614, Jandi e Sapi Edizioni, Milano-Roma 1989). Ebbe dodici figli e una dote di 50.000 scudi. Il marito è figlio di Gregorio XIII, Iacopo Boncompagni. Il padre è Sforza Sforza Conte di Santa Fiore, la madre è Caterina de' Nobili, benefattrice di San Bernardo alle Terme istituzione religiosa alla quale Costanza pagò la cappella di destra e conferì una dote nel 1601 (cfr. C. Valone, *Women on the Quirinal Hill: Patronage in Rome, 1560*-1630, "The art bulletin", march, 1994, vol. LXXVI, n. 1, pp. 129 - 146). Si sposa il primo maggio 1574 (Litta, *Famiglie celebri*, cit., vol. I, p. 123, dice 1576) in Vaticano con una sontuosa celebrazione. Resta vedova nel 1612.

9	B	Leonora de Medici[33]	Cittella	Odi quanta beltà divina, e chiara...	Principessa di Toscana	*Fulgente Stella*	Tav.1	Cascarda
10	B	Margarita Farnese Gonzaga[34]	Maritata 1581	Poi che non posso à pien ne i versi miei...	Principessa di Mantova	*Florido Giglio*	Tav.5	Cascarda
11	B	Lavinia della Rovere[35]	Cittella	Occhi leggiadri, occhi non già ma stelle...	Principessa d'Urbino	*Occhi Leggiadri*	Tav.2	Balletto

[33] Eleonora de' Medici (1562-1611), compare nel *Ballarino* come nubile e in *Nobiltà di dame* come Medici Gonzaga. Figlia del granduca Francesco de' Medici e di Giovanna D'Austria, sposa nel 1584 il figlio di Eleonora d'Asburgo (vedi sopra) Vincenzo Gonzaga, dopo lo scioglimento del matrimonio di costui con Margherita Farnese (vedi). Ebbe sette figli, di cui fu premurosa madre. Fu molto religiosa e amante dell'arte. Durante la guerra del Monferrato sostituì il marito - impegnato in battaglia - a Casale. Ritratta nella *Trinità* di Rubens con i suoi tre figli (cfr. *Dizionario biografico delle donne Lombarde, ad vocem*).

[34] Margherita Farnese (1566-1634), figlia di Alessandro Farnese, governatore delle Fiandre. Prima sposa di Vincenzo Gonzaga nel 1581. Per una malformazione all'apparato genitale le è impedita la consumazione del matrimonio e di conseguenza la maternità. Il matrimonio è annullato nel 1583 e Margherita si ritira a vita religiosa (cfr. *Dizionario biografico delle donne Lombarde*, ad vocem).

[35] Lavinia Feltria della Rovere. Figlia di Guidobaldo II e Vittoria Farnese, sua seconda moglie, nasce a Pesaro il 16 gennaio 1558. Sorella di Isabella (vedi nota 12). Fidanzata a Jacopo Boncompagni, duca di Sora ma il matrimonio non ha luogo perché Jacopo si unisce a una Sforza (vedi sopra). Nel giugno 1583 sposa Don Alfonso Felice di don Ferrante d'Avalos D'Aquino, Marchese del Vasto e di Pescara. Le nozze si celebrano con somma magnificenza a Pescara. Vi intervengono 12 poetesse tra cui Gaspara Stampa e Tullia D'Aragona. Il Tasso scrive per lei il sonetto *Nuova Lavinia che spietata dote...* e Bernardino Baldi traduce dal greco *Ero e Leandro* di Museo. Il matrimonio si rivela infelice. Lavinia si separa dal marito e va a vivere nel castello di Montebello. Rimasta vedova, si chiude con le due figlie nel monastero di Santa Chiara a Urbino. Muore il 7 giugno 1632 (cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani, ad vocem*).

12	B	Isabella della Rovere Sanseverina[36]	Maritata 1565?	Mentre tengo pur gli occhi, e'l cor avolto...	Principessa di Bisignano	*Pavaniglia*	Incerto	Tav.2	Balletto
13	B	----------		Se ne la Selva Idea, ove il Pastore...	Principessa di Selmona	*Villanella*	incerto	Tav.2	Balletto
14	B	----------		Mentre Vesuvio da l'accesa fronte...	Principesssa di Squillace	*Squilina*		Tav.7	Cascarda
15	B	Hieronima Colonna (Pignatelli)[37]	Maritata	Colonna altiera, il cui valor sostiene...	Duchessa di Monte Lione	*Passo e mezo*	Incerto mutanze Caroso	Tav.	Passo e mezo
16	B	Camilla Caetana Caetana	Maritata	Veder di stelle il ciel lieto, et adorno...	Duchessa di Traetto	*Conto dell'Orco*	Incerto	Tav.1	Baletto

[36] Isabella della Rovere (muore nel 1619). Sposa nel 1565 Niccolò Bernardino di Pietro Antonio Sanseverino, Principe di Bisignano con una dote di 40.000 scudi. E' figlia di Guidobaldo della Rovere, Duca di Urbino e Vittoria Farnese, sua seconda moglie e sorella di Lavinia (vedi nota 11). La data del matrimonio a seconda delle fonti oscilla tra 1558, 1565 e 1568. Il suo unico figlio muore all'età di 14 anni nel 1595. E' benefattrice dei Gesuiti al Gesù Nuovo di Napoli e fondatrice del noviziato gesuita di San Vitale a Toma nel 1598 (C. Valone, *Women on the Quirinal Hill: Patronage in Rome, 1560-1630*, "The art bulletin", march, 1994, vol. LXXVI, n. 1, pp. 129 - 146).

[37] Girolama Colonna, Duchessa di Monteleone, moglie di Camillo Pignatelli. Figlia di Giovanna D'Aragona e Ascanio Colonna, sorella di Marco Antonio Colonna II. Tentò di stabilire i Teatini a Palermo nel 1581. In seguito ci riuscirono la figlia Giovanna Pignatelli e suo marito Carlo d'Aragona nel 1607. Possedeva un bellissimo palazzo a Napoli. Conosciuta come donna molto colta, appassionata di astrologia e amica di Paolo Manuzio, dedicataria di una raccolta di rime stampata a Padova nel 1568 (Litta, *Famiglie celebri*, cit., vol. II, p. 80). E' cognata di Felice Orsini Colonna (vedi infra).

17	B	Dorothea (Holstein, figlia di Cristiano III di Danimarca)[38]	Maritata 1561	In voi Madama si apparisce e forma...	Duchessa di Bransvvich, et Lunemburc, nativa Duchessa di Lorena, et Bar, Contessa di Cleremonte	*Bassa Ducale*	Tav.4	Balletto
18	B	Costanza Colonna Sforza[39]	Maritata 1566	Col folgorar de gli occhi ardenti, e belli...	Marchese di Caravaggio	*Se pensand'al partire* Bastiano	Tav.2	Balletto
19	B	Clelia Farnese Cesarina[40]	Maritata	Quest'è il bel volto d'honestate adorno...	Marchese di Civita Nova	*Copia Felice*	Tav.2	Balletto

38 Dorothea Holstein, figlia di Cristiano III di Danimarca, sposa nel 1561 Guglielmo I Este, duca di Brunswich. Muore nel 1617, dopo aver dato alla luce 16 figli.

39 Costanza Colonna Sforza. Sposata nel 1566 con Francesco Sforza marchese di Caravaggio. Figlia di Felice Orsini Colonna (vedi infra).

40 Clelia Farnese è figlia naturale del Cardinale Alessandro. Sposa Giangiorgio Cesarini, figlio di Giulia Colonna e Giuliano Cesarini. Celebrata per grande bellezza, muore nel 1613 (Litta, *Famiglie celebri*, cit., vol. II, p. 66).

20	B	Portia Ceri dell'Anguillara Cesi[41]	Maritata 1553, prime nozze 1577, seconde nozze	Tu sei Portia gentil un altro Sole...	Marchese di Riano	*Contentezza D'Amore*	Battistino	Tav.3	Balletto
21	B	Olimpia Orsina Cesi[42]	Maritata 1580 ca	Mirando in terra Giove... S'alto destin la Licaonia prole ... Spargea lieta i bei fior la vaga Clori...	Marchesa di Monticelli (signora mia et padrona sempre osservandissima)	*Bellezze D'Olimpia*		Tav.6	Balletto
22	B	Olimpia Orsina Cesi	Maritata 1580 ca	Donna Real del Tebro eterno honore... Giva cercando Amore....	Marchesa di Monticelli	*Cesia Orsina*		Tav.5	Balletto
23	B	Cornelia Orsina Altemps[43]	Maritata 1576	Due Soli, questo e quel chiaro...	Marchesa di Gallese	*Alta Orsina*		--------	Balletto

[41] Portia Ceri dell'Anguillara Cesi (1540 - 1590). Dato che non vi erano figli maschi ereditò dal padre Giampaolo da Cere tutte le sue terre e il ricco ducato di Cere, vicino a Cerveteri, Bassano Romano e Magliano Romano Pecorareccio. Nel 1553 per volere della famiglia che mirava a tenere unito il patrimonio, sposa tredicenne con una dote di 36.000 scudi Giovanni Orsini, Conte di Lamentana, il quale muore pochi anni dopo, lasciando un'unica figlia, Olimpia Orsini (vedi infra), nata nel 1562. Il secondo matrimonio, probabilmente volto a garantire la nascita di un erede, è stipulato con Paolo Emilio Cesi nel 1572, con dote di 30.000 scudi. Nasce subito il figlio Andrea. Insieme a Giovanna e Beatrice Caetani (vedi infra, figlie del Duca di Sermoneta Bonifacio Caetani) è benefattrice di una cappella di Santa Maria della Strada in Gesù nel 1584 e dei Cappuccini a San Bonaventura e amica di Filippo Neri.

[42] Olimpia Orsini Cesi (1562 - 1616). Nel 1580 circa va in sposa a Fedrico Cesi, che diventa primo duca di Acquasparta nel 1588 con una dote di 28.000 scudi. E' figlia di Portia, nuora di Beatrice Caetani Cesi e madre di Federico Cesi, fondatore dell'Accademia dei Lincei. E' celebrata come benefattrice da Francesco del Soto, *Laudi Spirituali*, quarto libro 1591. L'oratore Gallonio le dedica la *Historia delle Virgini*, 1591.

[43] Cornelia Orsini Altemps. Figlia di Virginio, sorella di Beatrice e Livia, nuora di Costanza, sposa in prime nozze Roberto d'Altemps duca di Gallese e in seconde Andrea Cesi, figlio di Portia (vedi infra e Litta, *Famiglie celebri*, cit., vol. V, p. 36), quindi compare in *Nobiltà di Dame* come Cornelia Orsina Cesi.

24	B	Virginia Savella Vitella[44]	Maritata	Se'l gran Tosco Poeta è si famoso...	Marchesa D'Andridoca	*Bassa Savella*	--------	Balletto
25	B	Agnesina Colonna Caetana[45] (Alla buona memoria, †1578)	Maritata	Alma gentil, c'hor nel principio nostro...	Patrona mia osservad.ma	*Bassa Honorata*	Battistino	Balletto
26	B	Beatrice Caetana Cesi[46]	Maritata 1561	Carca di mille honor la bella Vesta... Beata voi, ch'altrui bear potete...	Patrona mia osservad.ma	*Barriera*	Battistino	Balletto
27	B	Giovanna Caetana Orsina[47]	Maritata	Voi, che lunge dal volgo, e da le genti...	Patrona mia osservad.ma	*Bassa Romana*	Battistino	Balletto
28	B	Beatrice Orsina Sforza Conti[48]	Maritata	Beatrice Orsina Sforza, honesta, e bella...	Signora	*Gratia D'Amore*		Balletto
29	B	Lucretia Salviati Orsina[49]	Maritata	Tra le più gravi, et più honorate imprese...	Signora	*Lucretia Favorita*	Battistino	Balletto

44 Virginia Savelli Vitelli. Moglie del condottiero Gianvincenzo, figlia di Federico Savelli. Litta, *Famiglie celebri*, cit., non dà la data del matrimonio.

45 Agnesina Colonna Caetani (muore nel 1578), figlia di Giovanna d'Aragona e Ascanio Colonna. Suo fratello Marco Antonio II è marito di Felice Orsini Colonna. Sposa Onorato Caetani, duca di Sermoneta, fratello di Giovanna e Beatrice Caetani. Sorella di Gerolama Colonna.

46 Beatrice Caetani Cesi (1556 - 1609), figlia del Duca di Sermoneta Bonifacio Caetani e sorella di Giovanna. Sposa Angelo Cesi nel 1561 e rimane vedova nel 1570. Nel 1580 istituisce una Confraternita nel nome del Gesù a Sermoneta. Dotata nella musica, suonava la viola e il clavicembalo.

47 Giovanna Caetani Orsini (muore nel 1597), figlia del Duca di Sermoneta Bonifacio Caetani e sorella di Beatrice. Sposa Virginio Orsini, Duca di Sangemini.

48 Beatrice Orsini Sforza Conti. Forse sorella di Livia e Cornelia. Moglie di Federico Sforza di Santa Fiora e poi di Periteo Malvezzi di Bologna (Litta, vol. V, p. 36). Compare in compagnia del secondo marito nei *Diarii delle cose più notabile seguite nella città di Bologna dall'anno 1520 fino al 1613*, cronaca manoscritta citata da Caroline P. Murphy, *'In praise of the ladies of Bologna': the image and identity of sixteenth-century Bolognese female patriciate*, "Renaissance Studies", vol. 13, n. 4, pp. 443, come partecipante a una festa tenuta da Lorenzo Magnani il 23 gennaio 1594 in cui vi fu una cena seguita da danze. La suddetta cronaca sottolinea che Lagnani invitò molte donne e dà una lista di 37 di loro con nome da nubile seguito dal nome del marito. Compare anche tra le donne lodate dal Conte Marescotti (*Dell'eccellenza della donna*, Fermo 1589).

49 Lucretia Salviati Orsina. Figlia naturale del Cardinale Bernardo Salviati, moglie di Latino Orsini

30	B	Pellegrina Cappello Bentivogli[50]	Maritata 1576	Luci beate, ove s'annida amore...	Signora	*Bentivoglio*		Cascarda
31	B	Costanza Conti de Cuppis	Maritata	Crin d'ambra e d'or; che con lascivi errori...	Signora	*Pungente Dardo*		Balletto
32	B	Elena Cappello Cappelli	Maritata	Questa al nostro operar lucente stella...	Signora	*Coppia Cappelli*		Balletto
33	B	Virginia Anguillara Bordugiera	Maritata	Fra cotante bellezze, et ornamenti...	Signora	*Amor Felice*	Incerto	Balletto
34	B	Giulia Savella Orsina[51]	Maritata	Odi doppia bellezza altera, e rara...	Signora	*Bella Gioiosa*		Cascarda
35	B	Giulia Nobile Ricci	Maritata	Chi desia di vedere il bel del Cielo...	Signora	*Nobiltà*		Balletto
36	B	Cornelia Teodola Orsina[52]	Maritata 1578	Fiamma non può cantar palustre augello...	Signora	*Fiamma d'Amore*		Cascarda
37	B	Portia Orsina Cesi[53]	Maritata	O Portia bella, che la notte allumi...	Signora	*Saporita*		Balletto
38	B	Lucretia Crescenza Frangipane	Maritata	Per far quanta è nel Ciel gratia, e bellezza...	Gentildonna Romana	*Leggiadria D'Amore*		Balletto
39	B	Vittoria Accorambona[54]	Maritata	Nascon tra delicate, e liquide onde...	Gentildona Romana	*Alta Vittoria*	Oratio Martire	Balletto

[50] Pellegrina Cappello Bentivoglio. Figlia di Bianca Cappello e Pietro Bonaventuri, nata a Firenze nel 1564, sposa Ulisse Bentivoglio nel 1576, conduce una vita avventurosa che si conclude con morte violenta. Alle sue vicende si ispirò Brusoni per il suo romanzo *La fuggitiva* (Litta, *Famiglie celebri*, cit., vol. I, p. 96). Tra le donne lodate dal conte Marescotti come donna "la cui voce onesta comanda a tutti di aver grande rispetto per il suo intelletto e per la sua franchezza" e Griffoni la paragona a una "alba di pesca e di perla" (Caroline P. Murphy, *'In praise of the ladies of Bologna': the image and identity of sixteenth-century Bolognese female patriciate*, "Renaissance Studies", vol. 13, n. 4, p. 445-6).

[51] Giulia Savelli Orsini. Figlia di Cristoforo Savelli Signore d'Albano, sposa Lodovico Orsini, avventuriero violento, mandante dell'assassinio di Vittoria Accorambona.

[52] Cornelia Teodoli Orsini. Moglie di Mario Orsini, cavaliere di Santo Stefano del ramo di Monterotondo si sposa nel 1578 (Litta, *Famiglie celebri*, cit., vol. V). Vedova nel 1583 si risposa con Baldassarre Conti e successivamente con Orazio Bulgarellli. Madre di paolo Emilio, che sposa Caterina di Giampaolo Orsini, vedova di Tommaso Melchiorri (vedi infra).

[53] Portia Orsini Cesi. Figlia di Giampaolo di Ceri, sposa in prime nozze Giovanni Orsini e in seconde Paolo Emilio Cesi. Madre di Olimpia.

40	B	Giulia Matthei de Torres	Maritata	Mentre, che'l cor nel più sublime oggetto...	Signora	*Amor Mio*	Paolo Arnandes	Balletto
41	B	Lavinia Cavalieri Carducci	Maritata	Spirto gentil, che con accorti gesti...	Gentildonna Romana	*Altezza d'Amore* in terzo	Oratio Martire	Cascarda
42	B	Claudia Matthea Matthei	Maritata	Stella gentil, ch'à la tua Stella unita...	Gentildonna Romana	*Coppia Matthei*	Battistino	Balletto
43	B	Giulia Bandina Matthei	Maritata	?	Gentildonna Romana	*Pavana Matthei*	Battistino	Balletto
44	B	Olimpia Cuppis de Massimi[55]	Maritata 1572	?	Gentildonna Romana	*Chiara Stella*		Cascarda
45	B	Costanza Castra Scalinci	Maritata	Gentil Costanza, qui tra noi divina...	Gentildonna Romana	*Gentilezza D'Amore*		Cascarda
46	B	Laura Palina Rustici	Maritata	Chi di Cupido ma la cara Madre vide...	Gentildonna Romana	*Rustica Palina*	Battistino	Balletto
47	B	Martia Rustici Sergardi	Maritata	Per far'il Cielo, e la Natura, e l'Arte...	Gentildonna Romana	*Alta Sergarda*		Cascarda
48	B	Virginia Mancini Gloriera	Maritata	Non men superbo gir, non men'altero...	Gentildonna Romana	*Gloria D'Amore*		Cascarda
49	B	Laura Lanti Cenci	Maritata	Qual temeraria mano imitar vuole...	Gentildonna Romana	*Candida Luna*		Cascarda

[54] Vittoria Accoramboni. Figlia di Claudio e Tarquinia Paluzzi Albertoni, nata a Gubbio il 15 febbraio 1557, si trasferisce a Roma dove vive nel palazzo della famiglia materna. Si fa notare subito per la sua bellezza. Gerolamo Catena le dedica esametri latini e forse lei stessa si dedica alla poesia. A 16 anni sposa Francesco Peretti, nipote del Cardinale Felice di Montalto, futuro Sisto VI, del quale aveva assunto il cognome, con una dote di 5.000 scudi. Diventa amante di Paolo Giordano Orsini che nel 1581 fa uccidere il Peretti (nella notte tra il 16 e il 17 aprile) e la sposa clandestinamente, matrimonio che viene dichiarato nullo dalla Curia. Alla fine del 1581 Vittoria viene arrestata. Sarà rilasciata alla fine del 1582, poi confinata a Gubbio. Nel 1583 ha il permesso di rientrare a Roma e contrae di nuovo con l'Orsini un matrimonio che viene di nuovo annullato. Il Montalto diventa papa e cerca vendetta: la coppia fugge verso il nord Italia e si fermano a Salò, dove Orsini si ammala e muore nel 1585 lasciando una ingente eredità a Vittoria, che viene uccisa nel 1585. Cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani, ad vocem.* Caroso qui la nomina con il cognome da nubile. Ciò significa che *Il Ballarino* fu dato alle stampe dopo l'assassinio del Peretti.

[55] Olimpia Cuppis de' Massimi. Figlia di Girolamo de Cuppis e Lucretia del Bufalo, morta nel 1591. Sposa nel 1572 Alessandro Massimi, che ebbe varie cariche pubbliche nell'amministrazione della città di Roma. Ebbero otto figli.

50	B	Vittoria Rustici della Corvara	Maritata	Qui Fauni corran, Satiri, e Silvani...	Gentildonna Romana	*Rustica Amorosa*	Battistino	Balletto
51	B	Clelia Pontana della Valle	Maritata	Clelia gentile, onde và il Tebro altero...	Gentildonna Romana	*Ombrosa Valle*		Balletto
52	B	Giulia Stalla Ragonia	Maritata	Alta Ragonia, al cui valor m'inchino...	Gentildonna Romana	*Alta Ragonia*	Battistino	Balletto
53	B	Margherita Gracca Boccamazzi	Maritata	O s'io potessi col mio ingegno, et arte...	Gentildonna Romana	*Gracca Amorosa*		Cascarda
54	B	Angela Morona Palazzuola	Maritata	Alta Morona, trionfal Regina...	Gentildonna Romana	*Alta Morona*		Balletto
55	B	Quintilia Gloriera Ferreri	Maritata	Chi vi mira il bel volto...	Gentildonna Romana	*Giunto m'ha Amore*		Cascarda
56	B	Francesca Turini Bufalina	Maritata	Non può lingua mortal giunger'al segno...	Signora	*Maraviglia d'Amore*		Cascarda
57	B	Isabella Castella Malvasia	Maritata	Saria forse costei nuova Tabella...	Gentildonna Bolognese	*Castellana*		Cascarda
58	B	Giulia Colloreta di Valvasone	Maritata	Più d'ogn'altra sublime altera stella...	Signora	*Laccio d'Amore*		Cascarda
59	B	Flaminia Americi Giacomelli	Maritata	Se non ardisce annoverar le stelle...	Gentildonna Romana	*Nuova Fenice*		Balletto
60	B	Margherita della Torre da Saravezza	Maritata	Ditemi vaghe ninfe...	Gentildonna di Saravezza in Toscana	*Leggiadra Ninfa*		Cascarda
61	B	Artemitia Ruberti Binzona	Maritata	----------	Gentildonna Romana	*Fedeltà*		Cascarda
62	B	Silvia Crispi Cardana	Maritata	----------	Signora	*Contrapasso Nuovo* in sesto		Balletto

63	B	----------		----------	----------	*Furioso* in sesto	Incerto	Balletto
65	B	Vittoria D'Oria Gonzaga[56]	Maritata 1578	Spirto cortese à null'altro secondo...	Signora	*Felice Vittoria*	Ippolito Ghidotti da Crema	Balletto
66	B	----------		----------	----------	*Bassa et Alta*	Incerto	Balletto
67	B	Laura Moro Contarini	Maritata	Giva lieta l'Aurora per l'Oriente...	Gentildonna Venetiana	*Ballo del fiore* in due Ballo del Fiore in terzo		Ballo
68	B	Lilia Crescenza Frangipane	Maritata	----------	Signora	*Torneo Amoroso*	Battistino	Balletto
69	B	Panta Crescenza Patritii	Maritata	----------	Gentildonna Romana	*Bassa Toscana*	Battistino	Balletto
70	B	----------	----------	----------	----------	*Spagnoletta*		Spagnoletta
71	B	Giulia Paulina de' Rossi	Maritata	----------	Madonna	*Spagnoletta nuova* in terzo		Spagnoletta
72	B	----------		----------	----------	*Bassa Pompilia*	Incerto	Balletto
73	B	----------		----------	----------	*Tordiglione*		Tordiglione
74	B	Virginia Bruna Donati	Maritata	----------	Gentildonna Romana	*Vita, e quanto haggio*		Cascarda
75	B	Francesca Giunta Mannucci	Maritata	----------	----------	*Barriera in sesto*		Balletto

[56] Vittoria Doria Gonzaga. Figlia di Giannandrea Doria, principe di Melfi sposa nel 1587 Ferrante III Gonzaga, Duca di Guastalla, corte viva dal punto di vista letterario e musicale. Morta nel 1618, dopo aver dato alla luce 11 figli.

76	B	Felicita Ziletti[57]		----------	Madonna	*Contrapasso in due*	Incerto		Balletto
77	B	Marta Rampazetti		----------	Madonna	*Dolce Amoroso Foco* in sesto			Balletto
78	B	Virginia Crivella Ruissa	Maritata	----------	Gentildonna Romana	*Alta Ruissa*			Balletto
79	B	----------		----------	----------	*Chiaranzana*			Chiaranzana
80	B	Vittoria Santacroce Borghese	Maritata	----------	Gentildonna Romana	*Canario*			Canario
81	B	Gratiosa Bembo		Se ne' begli occhi vostri, e nel bel volto...	Gentildona Venetiana	*Ballo del Piantone*			Piantone
1	N	Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandina[58]	Maritata 1599	Gli alti trofei... Celeste Donna, anzi terrena Dea... Nel Vaticano un giorno...	Duca e duchessa di Parma e Piacenza	*Celeste Giglio*		Tav. 0 (ritratti)	Balletto
2	N	Maria de Medici[59]	Maritata 1600	Donna real da cui begl'occhi Amore...	Regina di Francia	*Nuova Regina*		Pagina bianca, destinata a una tav.?	Balletto
3	N	Margarita D'Austria		Questa, che di valore, e di beltate...	Regina di Spagna	*Alta Regina*		Tav.8	Cascarda
4	N	Moresina Moresini Grimani	Maritata	La Real Donna in cui beata siede...	Principessa di Venetia	*Amorosina Grimana*		Tav.4	Pavanigli a

[57] Felicita Ziletti. Legata allo stampatore de *Il Ballarino*.

[58] Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandina si sposano il 7 maggio 1599 (Litta, *Famiglie celebri*, cit. riporta 1600) e il soffitto per il Palazzo Farnese è dipinto dai Carracci per onorare questo matrimonio. Margherita, che è nipote di Clemente VIII Aldobrandini, muore a Parma nel 1646.

[59] Maria de' Medici. Nata nel 1573 da Bianca Cappello e Francesco Medici, andrà sposa ad Enrico IV nel 1600. Caroso non aggiunge il cognome del Re di Francia. Il matrimonio, progettato fin dal 1592, avverrà il 5 ottobre 1600 a Firenze e in dicembre a Lione, dunque con tutta probabilità prima della stampa di *Nobiltà di Dame*.

5	N	Christena Lorena de Medici[60]	Maritata 1589	Ricca Donna di pregio, e di valore...	Gran Duchessa di Toscana	*Laura Suave*	Tav.1	Balletto
6	N	Leonora de Medici Gonzaga	Maritata 1584	Vi ha dato, ò gran Leonora, Iddio gran dote...	Duchessa de Mantova	*Alta Gonzaga*	Tav.8	Balletto
7	N	Livia dalla Rovere[61]		In Voi, ò Livia, s'apparisce, e forma...	Duchessa di Urbino	*Passo e mezzo*	Tav.8	Balletto
8	N	Verginia Medici d'Este[62]	Maritata 1586	Sembra questa tra noi celeste Donna...	Duchessa di Modena	*Barriera*	Tav.8	Balletto
9	N			O Dea scesa qua giù da l'alto chiostro...	Vice-Regina di Napoli	*Spagnoletta Nuova al modo di Madriglia*	Tav.2	Spagnoletta
10	N	Anna Cordua Cardona[63]	Maritata	Tu sei Donna gentil un altro Sole...	Duchessa di Sessa	*Gagliarda di Spagna*	Tav.4	Balletto
11	N	Olimpia Aldobrandina[64]		Come ne mostra il bel Pianeta ardente...	Nepote di nostro sig. Papa Clemente VIII	*Bassa et alta*	Tav.1bis	Balletto

60 Cristina di Lorena sposa Ferdinando de' Medici a Firenze nel 1589 in sontuose nozze.

61 Livia della Rovere. Nata nel 1585 e morta nel 1641. Sposa nel 1599 Francesco Maria II della Rovere, Duca di Urbino (fratello di Lavinia e Isabella, vedi). Per lui si tratta delle seconde nozze.

62 Virginia Medici d'Este. Figlia di Cosimo I, sposa nel 1586 Cesare d'Este, muore nel 1615, madre di nove figli.

63 Anna Cordova Cardona. Cesare Negri, *Le Gratie d'Amore*, le dedica la *Pavaniglia all'uso di Milano* riferendosi a lei come Patrona mia, Marchesa D'Ayamonte, Governatrice di Milano.

64 Olimpia Aldobrandini, nipote di Pietro Aldobrandini, poi Clemente VIII, sposata a Gianfrancesco Aldobrandini (che muore nel 1601) per mantenere il casato. Ebbe 12 figli (Litta, *Famiglie celebri*, cit., vol. I, p. 47). " Donna di qualità grandemente distinte che in tutti tempi fu in grandissima stima presso la corte pontificia". Nonostante i 12 figli, il casato degli Aldobrandini di Roma si estingue.

12	N	Flavia Peretti Orsina[65]	Maritata 1589	Donde hebbe la Natura un bel dissegno...	Duchessa di Bracciano	*Altezza d'Amore*	Oratio Martire (attribuita in B.)	Tav.1bis	Balletto
13	N	Giulia Colonna Colonna	Maritata	Chiunque , Donna, havrà giudicio intero...	Signora	*Coppia Colonna*		Tav.1bis	Balletto
14	N	Felice Maria Orsina Caetana[66]	Maritata	Se d'Apollo non hò l'alta possanza...	Duchessa di Sermoneta (padrona et benefattrice mia colendisss.)	*Rosa Felice*		Tav.9	Balletto
15	N	Colonna		Donna, à cui par non vidde unqu'altra...	Principessa	*Barriera Nuova* in sesto		Tav.1bis	Balletto
16	N	Giovanna Colonna D'Oria	Maritata	Superba Roma già d'Italia honore...	Principessa D'Oria	*Doria Colonna*		Tav.5	Cascarda
17	N	Arsilia Sforza Colonna[67]	Maritata	Quando è più bello, e più lucente il Sole...	Principessa di Pellestrina	*Alta Colonna*		Tav.3	Balletto
18	N	Margherita Gonzaga Carafa	Maritata	Margarita gentil, alma divina...	Principessa di Stigliano	*Allegrezza d'Amore*		Tav.7	Cascarda

65 Flavia Peretti Orsini, morta nel 1604, sposata con Virginio Orsini, Duca di Bracciano nel 1589. E' figlia di Maria Felice Peretti che è sorella di Camilla Peretti (su cui vedi C. Valone, *Women on the Quirinal Hill: Patronage in Rome, 1560-1630*, "The art bulletin", march, 1994, vol. LXXVI, n. 1, pp. 129 - 146) e di Sisto II. Suo padre Fabio Damasceni prende il nome Peretti. Onorata per la sua bellezza. Per il suo matrimonio Tasso scrisse una canzone e altri poeti crearono un "Tempio" in suo onore.

66 Felice Maria Orsini Caetani. Figlia di Ferdinando, duca di Gravina e di Virginia di Guidobaldo della Rovere duca d'Urbino (vedova del conte Federico Borromeo, fratello di San Carlo), che morì dandola alla luce. Moglie senza desiderarlo e rimasta presto vedova di Pietro Caetani duca di Sermoneta, si dedicò a opere pie, vivendo in convento per periodi della sua vita.

67 Ersilia Sforza Colonna. Figlia di Federico Sforza, conte di Santa Fiore e moglie di Francesco Colonna, principe di Palestrina e nobile condottiero (Litta, *Famiglie celebri*, cit., vol. II, p. 81). Fu scritta in occasione delle sue nozze la *Canzone XII* della parte II delle *Rime* di Muzio Sforza Monopolitano. Morì a Roma nel 1633.

19	N	Costanza Sforza Buoncompagna	Maritata 1574	Ecco Costanza Sforza, ecco le rare...	Duchessa di Sora	*Amor Costante*	Tav.3	Balletto
20	N	Leonora Orsina Sforza[68]	Maritata 1592	Fra tanti, che le chiare orme seguendo...	Duchessa di Segne	*Forza D'Amore*	Tav.5	Balletto
21	N	Costanza Savella Orsina[69]	Maritata 1590	Novella Dea, che per bear'il Mondo...	Duchessa di Santo Gemine	*Bassa Honorata*	Tav.4	Balletto
22	N	Livia Orsina Cesarina[70]	Maritata 1589	Come potrò giammai lodar'io questa...	Duchessa di Cività Nuova	*Cesarina*	Tav.2	Balletto
23	N	Olimpia Orsina Cesi	Maritata 1580 ca.	Giva cercando Amore...	Duchessa di Acqua Sparta	*Bellezze d'Olimpia*	Tav.8	Balletto
24	N	Cornelia Orsina Cesi[71]	Maritata 1592-5	Deh chi potria lodar le rose, e l'oro...	Duchessa di Ceri	*Contrapasso Nuovo* in sesto	Tav. 00 contrapasso	Balletto
25	N	----------	Maritata	Poi che non posso à pien ne i versi miei...	Duchessa D'Atri	*Specchio D'Amore*	Tav.5	Cascarda
26	N	Livia Orsina Savella[72]	Maritata	Mentre tengo pur gli occhi...	Duchessa di Castel Candolfo	*Bassa Savella*	Tav.9	Balletto

68 Eleonora Orsini Sforza. Figlia di Paolo Giordano e sorella di Virginio, nuora di Flavia Peretti, fonda nel 1619 il monastero delle Cappuccine di Santa Chiara in Santa Fiora, sposa Alessandro Sforza, conte di Santa Fiora nel 1592, ma si separa da lui per controversie nel 1621. Muore nel 1634 (Litta, *Famiglie celebri*, cit., vol. V, p. 37).

69 Costanza Savelli Orsini. Figlia di Bernardino Savelli, sposa Giannantonio Orsini, fratello di Livia Orsina Cesarini, nel 1590.

70 Livia Orsini Cesarini. Nuora di Clelia Farnese Cesarina cui è dedicata la stessa danza ne *Il Ballarino*. Moglie di Virginio Orsini, muore nel 1619 (Litta, *Famiglie celebri*, cit., vol. II, p. 66).

71 Cornelia Orsini Cesi (muore nel 1643), figlia di Giovanna Caetani Orsini (vedi), Duchessa di Ceri. Sposa tra 1592 e 1595 Andrea Cesi (morto nel 1626), Duca di Ceri. Erede della madre Portia dell'Anguillara (vedi sopra).

72 Livia Orsini Savelli. Figlia di Virginio Orsini e moglie di Giovanni Savelli di Palombra. Fondatrice del monastero dei Sette Dolori. Famosa amazzone, abile nel maneggio delle armi e dei cavalli (Litta, *Famiglie celebri*, cit., vol. V p. 34).

26	N	Giulia Orsina Conti	Maritata	Donna Real del Tebro eterno Honore...	Duchessa di Poli	*Contentezza D'Amore*	Tav.3	Balletto
28	N	Camilla Caetana Caetana	Maritata	Donna Camilla, che la notte allumi...	Duchessa di Traetto	*Conto dell'Orco Nuovo*	Tav.8	Balletto
29	N	Camilla Piccolomini Conti	Maritata	Spirto gentil, che con accorti gesti...	Duchessa di Carpeneto	*Furioso all'Italiana*	Tav.7	Balletto
30	N	Marfisa D'Este Cibbo[73]	Maritata 1578 prime nozze 1580, seconde nozze	Occhi sereni, ove s'annida amore...	Marchesa di Carrara	*Ghirlanda D'Amore*	Tav.5	Cascarda
31	N	Margarita Somaia Peretti[74]	Maritata 1590 ca	O s'io potessi col mio ingegno, et arte...	Marchesa Peretta	*Furioso alla Spagnuola*	Tav.7	Balletto
32	N	Francesca Sforza dalla Cornia[75]	Maritata 1589	Chi desia di vedere il bel del cielo...	Marchesa di Castiglione	*Contrapasso da farsi in ruota*	Tav.8	Contrapasso
33	N	Caterina Orsina Melchiori[76]	Maritata	S'hoggi i più scielti, e più purgati inchiostri...	Marchesa di Torreto	*Nido D'Amore*	Tav.4	Balletto

[73] Marfisa Este Cibo. Figlia naturale di Francesco Este duca di Modena e di Maria di Cardona (per la cui morte Ortensio Lando scrisse un panegirico nel 1563). Moglie in prime nozze nel 1578 di Alfonso d'Este e in seconde nozze nel 1580 di Alderano Cibo principe di Massa, muore nel 1608.

[74] Margherita Cavazzi Somaglia (? - 1605), di origine milanese, è figlia e unica erede di Alfonso Conte di Somaglia, da cui riceve la contea di Cincione in Spagna. Sposa Michele Peretti negli anni 1590 da cui ha un figlio, di nome Francesco. E' cognata di Flavia Peretti (vedi sopra). Il figlio Francesco nasce nel 1600. Margherita muore nel 1613. E' benefattrice dei Cappuccini a San Bonaventura (Carolyn Valone, *Mothers and sons: two paintings for San Bonaventura in early modern Roma*, "Renaissance Quarterly", 53 (2000), pp. 108 - 32).

[75] Francesca Sforza Cornia. Figlia di Federico Sforza e Beatrice Orsini, madre del cardinale Sforza Pallavicini, che scrisse la storia del Concilio di Trento. Sorella di Ersilia (vedi), sposa nel 1589 Ascanio dalla Penna dalla Cornia di Perugia e nel 1607 Alessandro Pallavicino, Marchese di Sibello.

[76] Caterina Orsini Melchiorri. Figlia di Giampaolo Orsini, nelle milizie navali di Francia, e Olimpia della Valle. Sposa in prime nozze - data sconosciuta - Tommaso di Marcello Melchiorri di Tuttira e in seconde nozze Paolo Emilio Orsini di Montegiordano.

34	N	Laura Carrafa Theodola	Maritata	Tante rare eccellenze in donna mai…	Marchesa di Calice	*Alta Vittoria*	Oratio Martire (attribuita in B.)	Tav.9	Balletto
35	N	Clelia Rebibba de Massimi	Maritata	Clelia Rebibbia, il cui valor sostiene…	Marchesa di Pressedi	*Furioso nuovo in ottavo*		Tav.9	Furioso
36	N	Geronima Palavicina Montora	Maritata	Per quanta è nel ciel gratia…	Marchesa di Montoro	*Spagnoletta Regolata*		Tav.1bis	Balletto
37	N	Caterina Savella Savella[77]	Maritata	Quest'è il bel volto d'honestate adorno…	Baronessa Romana	*Ballo del Fiore*		-------	Balletto
38	N	Costanza Offreda Giacovacci	Maritata	Spargea lieta i bei fior la vaga Clori…	Gentildonna Cremonesa et Romana	*Tordiglione*		----	Balletto
39	N	Arminia Mattei Santacroce	Maritata	Poi che dal chiaro, e lucid'Orizonte…	Baronessa Romana	*Vero Amore*			Balletto
40	N	Laura Caetana della Riccia	Maritata	Laura, se pur sei Laura…	Baronessa Romana	*Ninfa leggiadra*			Cascarda
41	N	Bartolomea Senesia		Quella virtù ch'à vera gloria adduce…	Baronessa N.	*Ballo del Piantone*			Piantone
42	N	Eugenia Spinola Giustiniana	Maritata	Eugenia saggia, pura, honesta, e bella…	Gentildonna Genovese	*Cortesia*			Balletto
43	N	Clelia Cuppis Conti	Maritata	Crin d'ambra, e d'or, che con lascivi errori…	Baronessa Romana	*Pungente dardo*			Balletto
44	N	Giulia Mattei Cievoli	Maritata	Giulia Mattei, che di beltà sei rara…	Gentildonna Romana	*Rara Beltà*			Cascarda
45	N	Lucretia Cesi Malvasia	Maritata	Di chi è questo sì vago, e ricco Tempio…	Gentildonna Romana, et Bolognese	*Amor Prudente*			Cascarda
46	N	Isabella Castella Malvasia	Maritata	Saria forse costei nuova Tabella…	Gentildonna Bolognese	*Donna Legiadra*			Cascarda
47	N	Francesca Silvestra Ciecolini	Maritata	Se ne la Selva Idea, ove il Pastore…	Gentildonna di Mont'Alto, et di Macerata	*Selva Amorosa*			Balletto

[77] Caterina Savelli Savelli. Nata nel 1588, sposa Paolo di Bernardino Savelli.

48	N	Flaminia Fondra Sardini e Alessandro Fondra suo fratello	Maritata	Alla rara bellezza unica , e pura...	Signori Lucchesi	*Fulgenti Rai*	Cascarda
49	N	Gieronima Cardana Arca	Maritata	Gieronima Cardana, io vò offerire...	Gentildonna Romana	*Alta Cardana*	Cascarda

Maestri e allieve/i a Milano nella seconda metà del XVI secolo

La struttura della Parte Seconda del manuale *Le Gratie d'Amore* di Cesare Negri riprende quella di Caroso, anche se l'apparato dedicatorio è semplificato dal fatto che non vi compare il componimento poetico, ma comprende solo la dedica sotto il titolo della danza. Seguono la descrizione coreografica e la partitura musicale. Le tavole di Leone Pallavicino su disegno di Mauro Rovere illustrano anche la Parte Seconda e sono meno pregevoli, ma certamente più dinamiche di quelle di Giacomo Franco per Caroso.

Negri, nel *Trattato Primo* di *Le Gratie d'Amore*, nell'ambito di un ampio affresco del contesto in cui esercitava la sua professione, fornisce elenchi degli allievi e delle allieve che si giovarono del suo insegnamento a Milano a partire dal 1560 (vedi Schema 3 e 4 in Appendice a questo capitolo). La maggior parte delle famiglie citate - a giudicare dai cognomi - è di origine milanese o proveniente da località afferenti allo Stato di Milano.

Come nulla è emerso riguardo il tipo di relazioni contrattuali, nessun documento concorre a identificare i luoghi in cui si tenevano le lezioni. Quando Negri parla di scuola, probabilmente non si riferisce a un edificio adibito a ciò, ma semplicemente di un processo di trasmissione del sapere coreutico per la realizzazione del quale sono necessari canali di relazione stabili e continuativi tra maestro e allievi. Non si conoscono tuttavia le modalità di scelta del maestro, la frequenza delle lezioni e il tipo di partecipazione, ovvero se fossero previsti corsi separati per uomini e donne, se le donne ricevessero lezioni a domicilio e così via.

Degli allievi, divisi in gruppi secondo il sesso e cronologicamente (in base al susseguirsi dei governatori dello Stato di Milano), Negri fornisce il nome, il cognome (per le donne da nubile e da sposata) e il titolo nobiliare qualora vi sia. Da questi elenchi risulta che in un arco di tempo di circa 40 anni sono passati dalla sua scuola 501 allievi, che il numero degli uomini sopravanza di poco quello delle donne (256 e 245) e che le frequenze vanno aumentando con il passare del tempo (vedi Schemi in appendice a questo capitolo).

Delle 102 allieve dell'ultimo periodo, 36 sono presentate come "citelle da marito". Tra le nubili compaiono la succitata Margherita Negri e Clara Tettona, figlia di Rinaldo Tettone, potente banchiere che fallì nel 1584 con cui Negri danzò durante le

festività del 1592, quando lei aveva nove anni e incantò il pubblico con canti, suoni e danze. Tra le donne che furono sue allieve nel periodo 1564-72 compare una Signora Ottavia Foppa Tettona, di cui non si conosce la relazione con Clara, mentre non compare negli elenchi alcun allievo maschio che porti lo stesso cognome. Delle 43 donne cui Negri dedica le danze raccolte nella terza parte del suo trattato 39 sono comprese nell'elenco delle allieve: una del primo periodo, 5 del secondo, 10 del terzo, 4 del quarto e 17 dell'ultimo (di queste 6 non risultano sposate e due di quelle sposate non lo erano nell'elenco delle allieve). Perché proprio loro e non altre? Il fatto che la maggioranza delle dedicatarie siano nominate come allieve dell'ultimo periodo, ovvero del periodo in cui Negri scrive, potrebbe significare che il rapporto professionale è sempre vivo e presente. Anche se gli allievi, uomini e donne, che appartengono a famiglie nobili sono molti, prevalgono coloro che sono privi di titolo nobiliare, e la percentuale di questi ultimi aumenta con il passare del tempo (vedi Schema 2). Ciò starebbe a significare che i clienti cui Negri principalmente si rivolgeva appartenevano alla borghesia cittadina.

Ricerche recenti condotte a Milano da Katherine McGinnis hanno portato alla luce documenti che offrono informazioni di grande interesse riguardo lo status sociale ed economico dei maestri di danza di questo periodo a Milano. Con la loro attività professionale di interpreti, di docenti e di coreografi i maestri di danza si dotavano di possibilità economiche che potevano assicurare un livello economico da prospero cittadino e in alcuni casi consentire di possedere un'abitazione in cui vivere con la famiglia. Alcuni maestri di danza individuati a Milano abitavano più o meno nella stessa zona, non lontano dal palazzo reale e dalle dimore di notabili e aristocratici, loro potenziali ed effettivi clienti.[78] McGinnis in particolare si è occupata di Cesare Negri, di cui ha ricostruito i rapporti familiari, di vicinato e professionali. Negri, negli anni della sua maturità, era proprietario della propria abitazione, in cui accoglieva un gruppo di famigliari, domestici, e, probabilmente, anche allievi.[79] E' interessante notare tra le

---

[78] Katherine Tucker McGinnis, *At home in the "casa del Trombone": a social historical view of sixteenth-century milanese dancing master*, in *Proceedings of the Society od Dance History Scholars Conference*, 1997, pp. 203-216.

[79] McGinnis trae le notizie dagli *Stati delle anime*, censimenti voluti da Carlo Borromeo e conservati negli archivi parrocchiali. In particolare: Cesare Negri detto il Trombone nello *stato delle*

figlie di Negri, Margherita è annoverata in *Le Grazie d'Amore* tra le allieve nubili nel 1600, dunque all'età di 13 anni, mentre Ottavia, dopo la morte del padre, risulta essere sposata a Michel Angelo Varade, ballerino, discepolo che Negri nomina quale suo successore nella scuola. Le giovani donne di casa Negri venivano dunque a qualche titolo coinvolte nell'attività paterna.

L'individuazione e lo spoglio da me intrapresi di alcuni archivi delle famiglie identificate attraverso i dati offerti da Negri presso l'Archivio di Stato di Milano, non ha portato alla luce alcun documento riguardante accordi contrattuali con i maestri di danza.[80] In assenza di documenti che consentirebbero di comprendere il funzionamento e la gestione economica delle scuole o delle lezioni, o in altri termini come venissero pagate le prestazioni professionali, McGinnis ipotizza che "this segment of the sixteenth-century entertainment industry remained a part of the gift economy".[81] Lo stesso anello mancante non ci consente di fare sufficientemente luce sul sistema delle dediche in riferimento a un pubblico femminile. Erano le donne a ingaggiare i maestri e a occuparsi della loro retribuzione? D'altra parte si deve tenere conto del fatto che anche in relazione ad altri aspetti della committenza femminile in opere d'arte e di beneficenza "le donne tendono ad essere relativamente "invisibili" nella gestione dei fondi e nella stesura dei contratti, situazioni in cui esse erano generalmente

---

anime del 1576 abitava nella parrocchia di San Salvatore in Xenodochio con la moglie Isabella di Nava, le figlie Livia di tre anni e Ottavia di uno, la suocera Magdalena di Marchi di 54 anni e due "donzenanti", Giovanni Jacobo di Castioni di 12 anni e Vittoria di Lia di 5, una certa Violante di Cepesoni non meglio identificata e Francesco Bernardino di Crespi, qui non identificato, ma che compare tra i maestri citati da Negri (*Le Gratie d'Amore*, 1602) come suo discepolo che insegna a Milano e a Torino. Nel censimento successivo, del 1587 tra gli abitanti della casa, che ora è di proprietà di Negri, la figlia Livia non compare più, ma oltre a Ottavia tredicenne, vengono menzionati Jacopo Filippo di 4 anni e Margherita di due, una domestica e una balia. Infine, nel registro del 1610 Negri non compare più, ma nella sua casa vivono la vedova di 69 anni con la figlia Ottavia, sposata a Michel Angelo Varade. Abitano con loro anche Filippo, una nipote e due donne anziane (K. Tucker McGinnis, *At home in the "casa del Trombone"*, cit.)

80 Per identificare allieve e le dedicatarie di Negri vedi Felice Calvi e Ugo Petronio, *Famiglie notabili milanesi. Cenni storici*, Milano 1881 (Bologna Forni reprint 1969).

81 Katherine Tucker McGinnis, *Material culture, immaterial culture: courtly dancing as an economic motor in early modern Italy*, In Barbara Ravelhofer (a cura di), *Terpsichore 1450-1900*, Proceedings of the International Dance Conference, The Institute for Historical Dance Practice, Gent 2000, p. 29.

rappresentate da parenti di sesso maschile".[82]

I recenti studi sulla committenza femminile nelle arti e nella musica che hanno incominciato a ricostruire il "ruolo assunto dalle donne nella contrattazione e nella supervisione e nel finanziamento di ogni genere di opera d'arte nell'Europa della prima età moderna"[83] hanno messo in luce in alcuni contesti urbani italiani "the discrepancy between Renaissance rethoric about the role of women in the family and the actual legal and economic status available to women".[84]

---

82 Sara F. Matthews Greco e Gabriella Zarri (a cura di), *Committenza artistica femminile*, "Quaderni Storici", numero monografico, n. 14, anno XXXV, fasc. 2, agosto 2000, p. 284. L'introduzione disegna il panorama degli studi in materia.

83 Ivi, p. 283.

84 Carolyn Valone, *Mothers and sons: two paintings for San Bonaventura in early modern Roma*, "Renaissance Quarterly", 53 (2000), p. 111. Mi preme ringraziare l'autrice che, che, con l'intercessione di Barbara Sparti, mi ha messo a disposizione il suo tempo per discutere di questi temi, comunicandomi che in lunghi anni di lavoro sui documenti riguardanti al committenza femminile a Roma, e lavorando su alcune delle donne dedicatarie di Caroso, non si è mai imbattuta in documenti che testimoniassero un qualsiasi tipo di contratto o di transazione economica tra maestri e allieve, ma nemmeno tra maestri e allievi.

SCHEMA 2

PERIODO[85]	UOMINI	DONNE	TOTALE
1560 - 1563	29	26	55
1564 - 1572	33	32	65
1571 - 1583	38	44	82
1583 - 1592	50	41	91
1592 - 1600	106	102	208
TOTALE	256	245	501

SCHEMA 3

Periodo	Duchi	Marchesi	Conti	Baroni	Cavalieri	Signori
1560 - 1563	0	6	18	1	2	29
1564 - 1572	1	7	13	0	1	43
1572 - 1583	0	2	16	0	3	60
1583 - 1592	1	5	14	0	2	69
1592 - 1600	1	9	19	0	5	141
TOTALE	3	29	80	1	13	342

[85] Negri indica i periodi con i nomi dei governatori in carica. Primo periodo: Duca di Sessa e Marchese di Pescara; Secondo periodo: Don Gabriello della Cueva Duca del Borquerque e Don Alvaro de Sande Marchese di Piovere; Terzo periodo: Commendatore Maggiore di Castiglia, Don Antonio Gusmano Marchese d'Aiamonte, Don Sanchio di Padiglia; Quarto periodo: Don Carlo d'Aragona, duca di Terranova; Quinto periodo: Don Giovanni di Velasco, Contestabile di Castiglia. Le date qui indicate sono desunte da *Storia di Milano*, vol. X, *L'età della riforma cattolica (1559-1630)*, Istituto Treccani degli Alfieri che fornisce la seguente periodizzazione: Francesco Ferdinando d'Avalos de Aquino, marchese di Pescara: giugno 1560 - febbraio 1563; Consalvo Ferrante di Cirdova, duca di Sessa: marzo 1563 - aprile 1564; Gabriele de la Cueva duca d'Albuquerque: aprile 1564 - agosto 1571; Don Alvaro de Sande: 20 settembre 1571 - aprile 1572; Luigi Requesnes, commendatore maggiore di Castiglia: aprile 1572 - settembre 1573; Antonio de Guzman, marchese d'Ayamonte: settembre 1573 - aprile 1580; Sancho di Guevara e Padiglia: luglio 1580 - marzo 1583; Carlo d'Aragona, duca di Terranova: 1583 - 1592; Fernandez de Velasco: dicembre 1592 - settembre 1600.

SCHEMA 4

N*	Nome	Cognome da nubile	Cognome da sposata	Titolo nobiliare	Periodo
1	Isabella	Gonzaga		Marchesa di Pescara e Governatrice di Milano	1560-63
2	Barbara	Sforza	Medici	Marchesa di Melegnano	1560-63
3	Barbera	Este	Trivulza	Contessa	1560-63
4	Antonia	Beccaria	Taverna	Contessa	1560-63
5	Lucretia	Lampugnana	Cusana	Signora	1560-63
6	**Antonia**	**Somaglia**	**Visconte**	**Signora**	**1560-63**
7	Deidamia	Cassina	Vistarina	Contessa	1560-63
8	Vittoria	Caccia	della Tela	Cavaliera	1560-63
9	Sigismonda	Este	Sfondrata	Signora	1560-63
10	Laura	Gonzaga	Trivulza	Contessa	1560-63
11	Camilla	Doria	Morona	Contessa	1560-63
12		Arconà		Madama	1560-63
13	Barbara	Fiesca	Visconte	Cavaliera	1560-63
14	Deianira	Macedonia	Trivulza	Contessa	1560-63
15	Anna	Morona	Cicogna	Contessa	1560-63
16	Felice	Trivulza		Contessa	1560-63
17	Eleonora	Visconte	Carimà	Signora	1560-63
18	Caterina Bianca	Buttigiella	Mazzenta	Signora	1560-63
19	Bianca	Beccaria	Adda	Contessa	1560-63
20	Cornelia	Savella	Brivia	Signora	1560-63
21	Artemisia	Visconte	Botta	Signora	1560-63
22	Giulia	Marliana	Visconte	Signora	1560-63
23	Anna Lucia	Simonetta	Raverta	Signora	1560-63
24	Silvia	Vimercha	Maggia	Signora	1560-63
25	Antonia (detta Moretta)	Corte		Signora. Ballarina eccellentissima di quel tempo	1560-63
26	Lenna	Posbonella	Maggia	Signora Ballarina eccellentissima di quel tempo	1560-63
27	**Giovanna**	**della Lama**		**Illustrissima et eccellentissima signora Duchessa del Borqueque**	**1564-72**
28	**Isabella**	**Sande**		**Illustrissima Signora Donna, figliuola di Don Alvaro di Sande**	**1564-72**
29	Aluira	Sande		Illustrissima signora Donna, figliuola di Don Alvaro di Sande	1564-72
30	Constanza	Colonna	Sforza	Marchesa di Caravaggio	1564-72
31	Anna	Sfondrata	Visconte	Signora Donna	1564-72
32	Bianca	Somaglia	del Maino	Contessa	1564-72
33	Lavinia	del Maino	Carcassola	Signora	1564-72
34	**Aluisa**	**d'Oria**	**Marina**	**Marchesa**	**1564-72**
35	Clara	Buscha	Coira	Signora	1564-72

* Tutte le donne cui sono dedicate danze nel trattato compaiono in questo elenco in grassetto. Non vi compaiono Clara Settala e Carcana, Ottavia Mandella, Isabella Mendozza e Olivara, Isabella D'Austria e Margherita Regina di Spagna.

N°	Nome	Cognome da nubile	Cognome da sposata	Titolo nobiliare	Periodo
36	Chiara	Marina	Torniella	Contessa	1564-72
37	Arsilia	Marina	Valenza	Contessa	1564-72
38	Olimpia	Morona	Cicogna	Contessa	1564-72
39	**Anna**	**Visconte**	**Cusana**	**Marchesa**	**1564-72**
40	Isabella	Visconte	Pirola	Signora	1564-72
41	Andronia	Macedonica	Trivulza	Contessa	1564-72
42	Ottavia	Marliana	Trivulza	Contessa	1564-72
43	Isabella	Ghivarra	Sartirana	Contessa	1564-72
44	Cecilia	Confaloniera		Signora	1564-72
45	Giovanna	Cusana	Stanga	Signora	1564-72
46	Lucia	Maggenta	Barbauara	Signora	1564-72
47	Silvia	Visconte	Anona	Signora	1564-72
48	Lucilla	Cattanea	Tassa	Signora	1564-72
49	Ottavia	Foppa	Tettona	Signora	1564-72
50	Costanza	Rainolda	Caccia	Signora	1564-72
51	Laura	Panzana	Maggia	Signora	1564-72
52	Felice	Castrice	Marzagora	Signora	1564-72
53	Lucretia	Guareria	Desio	Contessa	1564-72
54	Drusilla	Visconte	Vaiana	Signora	1564-72
55	Giustina	Bussè	Visconte	Signora	1564-72
56	Vittoria	Gambarina		Cittella	1564-72
57	Isabella	Negri		Cittella	1564-72
58	Cristierna	Bossa		Cittella	1564-72
59	**Anna**	**Cordova**		**Marchesa D'Aiamonte Governatrice di Milano**	**1572-83**
60	Brianda	Padiglia		Moglie di Sanchio di Padiglia Catellano e Governator di Milano	1572-83
61	Livia	Castalda	Medici	Marchesa	1572-83
62	**Isabella**	**Borromeo**	**Visconti**	**Cavaliera**	**1572-83**
63	Anna	Visconte	Arconata	Signora	1572-83
64	**Giustina**	**Visconte**	**Biglia**	**Contessa**	**1572-83**
65	**Vittoria**	**Castelletta**	**Rhò**	**Signora**	**1572-83**
66	**Ippolita**	**Porra**	**Visconte**	**Contessa**	**1572-83**
67	Isabella	Visconte	Roma	Signora	1572-83
68	Antonia	Simonetta	Trivulza	Contessa	1572-83
69	Cecilia	Medici	Gonzaga	Donna	1572-83
70	**Isabella**	**Landonia**	**Trivulza**	**Donna**	**1572-83**
71	Claudia	Visconte	Aresina	Signora	1572-83
72	Ottavia	Cavenaga	Mendozza	Signora	1572-83
73	**Ippolita**	**Borromeo**	**Belgioioso**	**Contessa**	**1572-83**
74	Maddalena	Rainolda	Pessa	Signora	1572-83
75	Isabella	Visconte	Roma	Signora	1572-83
76	Giulia	Popola	Negrola	Signora	1572-83
77	Diana	Biraga	Rainolda	Signora	1572-83
78	**Livia**	**Belgioiosa**	**Morona**	**Contessa**	**1572-83**
79	Margherita	Taverna	Visconte	Signora	1572-83
80	Lucretia	Ciocchera	Cid	Signora	1572-83
81	Caterina	Scanza	Legnana	Signora	1572-83
82	**Delia**	**Spinola**	**Angossola**	**Contessa**	**1572-83**
83	Maddalena	Arcimbolda	Visconte	Signora	1572-83
84	Barbara	Gallarina	Carcana	Signora	1572-83
85	Violante	Aresa	Arconata	Signora	1572-83
86	Ippolita	Adda	Rozona	Signora	1572-83
87	Isabella	Vellie	Cusana	Donna	1572-83
88	Diana	Panzana	Confalonera	Signora	1572-83

N°	Nome	Cognome da nubile	Cognome da sposata	Titolo nobiliare	Periodo
89	Beatrice	Cusana	Reina	Signora	1572-83
90	Susanna	Pagnana	Lampugnana	Signora	1572-83
91	Veronica	Tavola	Coira	Signora	1572-83
92	Merita	Trivulza	Sotto Maggiore	Signora	1572-83
93	Orisanta	Visconti	Landonia	Donna	1572-83
94	Ippolita	Castelletta	Pozzobonella	Signora	1572-83
95	Maria	Ordogna	Sotto Maggiore	Donna	1572-83
96	Silvia	Pecchia	Adda	Signora	1572-83
97	Verginia	Spinola	Spinola	Signora	1572-83
98	**Ottavia**	**Cusana**		**Signora**	**1572-83**
99	Anna	Carcassola	Marliana	Signora	1572-83
100	Anna	Ordugna		Signora	1572-83
101	Domenica	Castigliona		Signora citella ballerina eccellentissima	1572-83
102	Caterina (detta la Moretta)	Coira		Signora citella ballerina eccellentissima	1572-83
103	Ersilia	Farnese	Borromea	Contessa	1583-92
104	Flaminia	Panigarola	Maino	Marchesa	1583-92
105	Olimpia	Pallavicina		Contessa	1583-92
106	Vittoria	Visconte	Angosciuola	Contessa	1583-92
107	Andronica	Tolentino	Tollentina	Signora	1583-92
108	Antonia	Cicogna	Pagnana	Signora	1583-92
109	**Camilla**	**Marina**	**Visconte**	**Contessa**	**1583-92**
110	Giustina	Arconata	Bossa	Signora	1583-92
111	Aurelia	Litta	Taverna	Contessa	1583-92
112	**Barbara**	**Sala**	**Cantacroio**	**Contessa**	**1583-92**
113	Isabella	Arcimbolda	Rho	Contessa	1583-92
114	Giustina	Belgioiosa	Cusana	Signora	1583-92
115	Clemenza	Grassa	Castigliona	Signora	1583-92
116	Angela	Mozon	Cicogna	Contessa	1583-92
117	Ippolita	Rotula	Visconte	Signora	1583-92
118	Lucia	Muggiana	Biraga	Signora	1583-92
119	Caterina	Coira	Roma	Signora	1583-92
120	Violante	Polimia	Novato	Signora	1583-92
121	Camilla	Margliana	Foppa	Signora	1583-92
122	Lucia	Serbellona	Valenza	Contessa	1583-92
123	Isabella	Litta	Bolognina	Contessa	1583-92
124	Anna	Serbellona	Busse	Signora	1583-92
125	Lucia	Visconte	Visconte	Signora	1583-92
126	Virginia	della Tela	Visconte	Signora	1583-92
127	Lucia	Vertemà	Piacenza	Signora	1583-92
128	Ippolita	Cicogna	Crivella	Signora	1583-92
129	Lavinia	Margliana	Tollentina	Signora	1583-92
130	Emilia	Arzonica	Cagnuola	Signora	1583-92
131	Angela	Seregna	Avogadra	Signora	1583-92
132	Barbara	Grassa	Brivia	Signora	1583-92
133	Maria	Spinola	Croce	Signora	1583-92
134	Beatrice	Ghisolfa	Adda	Signora	1583-92
135	Maria	Brivia	Canevesa	Signora	1583-92
136	Zanobia	Coira	Dardanona	Signora	1583-92
137	**Innocenza**	**Rainolda**	**Coira**	**Signora**	**1583-92**
138	**Anna**	**Coira**	**Raverta**	**Signora**	**1583-92**
139	Flamminia	Rissa	Piena	Signora	1583-92
140	Livia	Bertola	Varesina	Signora	1583-92
141	Bianca	Brebbia	Visconte	Signora	1583-92
142	Bianca	Gallarata	Visconte	Signora	1583-92

N*	Nome	Cognome da nubile	Cognome da sposata	Titolo nobiliare	Periodo
143	Ottavia	Popula	Lampugnana	Signora	1583-92
144	Maria Giovanna			Duchessa di Frias, moglie del Contestabile	1592-00
145	**Maddalena**	**Borgia**	**d'Aro (1a moglie)**	**Contessa**	**1592-00**
146	**Giovanna**	**Cordova**	**d'Aro (2a moglie)**	**Contessa**	**1592-00**
147	Giovanna	Cugna		Moglie di Don Gioseffo, Castellano di Milano	1592-00
148	Margherita	Somaglia	Peretta	Donna	1592-00
149	Isabella	Borromea	San Secondo	Donna (Contessa)	1592-00
150	Orsina	Peretta	Sforza	Donna	1592-00
151	Bianca	Visconte	Sfondrata	Marchesa	1592-00
152	**Cecilia**	**Grimalda**	**Marina**	**Marchesa**	**1592-00**
153	**Lavinia**	**Visconte**	**Vistarina**	**Signora**	**1592-00**
154	Caterina	Gonzaga	Trivulza	Contessa	1592-00
155	**Lucia**	**Cusana**	**Litta**	**Marchesa**	**1592-00**
156	Margharita	Casata	Fiorenza	Signora	1592-00
157	Livia	Marina	Arcimbolda	Signora	1592-00
158	Margarita	Beccaria	Manricca	Contessa	1592-00
159	Doria	Doria	Visconte	Signora	1592-00
160	**Anna**	**Carcana**	**Belgioiosa**	**Contessa**	**1592-00**
161	**Giulia**	**Vecchi**	**Cusana**	**Signora**	**1592-00**
162	Lavinia	Guascha	Langoscha	Contessa	1592-00
163	Virginia	Valenza	Visconte	Signora	1592-00
164	Giulia	Cusana	Serbellona	Signora	1592-00
165	Vittoria	Popula	Negrola	Signora	1592-00
166	Antonia	Mariano	Mariana	Contessa	1592-00
167	Beatrice	Mandella	Monte	Signora	1592-00
168	Virginia	Valenza	Visconte	Signora	1592-00
169	Dorotea	Rainolda	Fiorenza	Signora	1592-00
170	Barbara	Piatta	Caccia	Signora	1592-00
171	Camilla	Savoia	Ferrari	Signora	1592-00
171	Margarita	Brivia	Castigliona	Signora	1592-00
173	Maria	Vertemà	Panigarola	Signora	1592-00
174	**Clemenza**	**Visconte**	**Arconata**	**Signora**	**1592-00**
175	Benedetta	Brugnola	Brebbia	Donna, figliuola del Presidente Brugnolo e Brebbia	1592-00
176	Maddalena	Lombarda	Aresa	Signora	1592-00
177	Giulia	Simonetta	Tosa	Signora	1592-00
178	Aluira	Avolos	Rosas	Donna	1592-00
179	**Caterina**	**Balba**	**Rho**	**Signora**	**1592-00**
180	Giovanna	Merzagora	Lonata	Signora	1592-00
181	Barbara	Rhò	Roma	Signora	1592-00
182	Barbara	Torniella	Guascha	Signora	1592-00
183	Chiara	Porta	Piatta	Signora	1592-00
184	Caterina	Brebbia	Balba	Signora	1592-00
185	Maddalena	Legnava	Fagnana	Signora	1592-00
186	Laura	Fossata	Cotta	Signora	1592-00
187	Elena	Ferrari	Pellegrina	Signora	1592-00
188	Ippolita	Arzonica	Aresa	Signora	1592-00
189	Giulia	Vaiana	Gallarata	Signora	1592-00
190	Leonora	Coira	Landriana	Signora	1592-00
191	Caterina	Porra	Cattanea	Signora	1592-00
192	Lodovica	Castigliona	Castigliona	Signora	1592-00
193	Margarita	Crivella	Maggia	Signora	1592-00

N*	Nome	Cognome da nubile	Cognome da sposata	Titolo nobiliare	Periodo
194	Livia	Negrola	Rombella	Signora	1592-00
195	Costanza	Piacenza	Carcana	Signora	1592-00
196	Isabella	Vertema	Brivia	Signora	1592-00
197	Cecilia	Maggia	Porrona	Signora	1592-00
198	Aurelia	Serbellona	Vistarina	Signora	1592-00
199	Elena	Arconata	Visconte	Signora	1592-00
200	Aluisa	Stanga	Filiodona	Donna	1592-00
201	Giulia	Castigliona	Aresa	Signora	1592-00
202	Giulia Scaramuccia	Visconte	Menoccha	Signora	1592-00
203	Barbara	Fagnana	Litta	Signora	1592-00
204	Barbara	Crivella	Lucina	Signora	1592-00
205	Margherita	Legnana	Aresa	Signora	1592-00
206	Lelia	Bava	Salerna	Signora	1592-00
207	Lucia	Cremascha	Maldura	Signora	1592-00
208	Anna Isabetta	Girama	Borra	Signora	1592-00
209	Barbara	Stampa	Alciata	Donna	1592-00
210	Anna			Signora citella da marito, figlia del Contestabile	1592-00
211	Mariana			Signora citella da marito, figlia del Castellano di Milano	1592-00
212	**Beatrice**	**Este**		**Signora donna, citella da marito**	**1592-00**
213	**Deidamia**	**Somaglia**		**Signora citella da marito**	**1592-00**
214	**Costanza**	**Medici**		**Signora Donna citella da marito**	**1592-00**
215	Ersilia	Visconte		Signora citella da marito	1592-00
216	Anna	Morona		Signora citella da marito	1592-00
217	**Barbara**	**Belgioiosa**		**Signora citella da marito**	**1592-00**
218	Antonia	Vitale		Signora citella da marito	1592-00
219	Ersilia	Camerano		Signora Contessa citella da marito	1592-00
220	Lucretia	Castigliona		Signora citella da marito	1592-00
221	Maddalena	Visconte		Signora citella da marito	1592-00
222	Cecilia	Porra		Signora citella da marito	1592-00
223	Clara	Piacenza		Signora citella da marito	1592-00
224	Anna	Salvatica		Signora citella da marito	1592-00
225	Margarita	Salvatica		Signora citella da marito	1592-00
226	Antonia	Brebbia		Signora citella da marito	1592-00
227	Anna	Varesina		Signora citella da marito	1592-00
228	Maddalena	Parpagliona		Signora citella da marito	1592-00
229	Clara	Tettona		Signora citella da marito	1592-00
230	Cornelia	Crivella	Carnaga	Signora citella da marito	1592-00
231	Angela	Vitale		Signora citella da marito	1592-00
232	Livia	Crivella		Signora citella da marito	1592-00
233	Isabella	Seregna		Signora citella da marito	1592-00
234	**Isabella**	**Adda**		**Signora citella da marito**	**1592-00**
235	Ottavia	Marchesa (Mandella?)		Signora citella da marito	1592-00
236	Giulia	Rombella		Signora citella da marito	1592-00
237	Clementia	Alciata		Signora citella da marito	1592-00
238	Lelia	Gambaloita		Signora citella da marito	1592-00
239	Clara	Zanobia	Tollentina	Signora citella da marito	1592-00
240	Cecilia	Rovida		Signora citella da marito	1592-00
241	Paola	Zuccharella		Signora citella da marito	1592-00
242	Beatrice	Adda		Signora citella da marito	1592-00

N*	Nome	Cognome da nubile	Cognome da sposata	Titolo nobiliare	Periodo
243	Biancha	Rhò		Signora citella da marito	1592-00
244	Caterina	Reina		Signora citella da marito	1592-00
245	Margarita	Negri		Signora citella da marito, figliuola dell'Autore	1592-00

SCHEMA 5

N°	Nome	Cognome	Periodo
1	Ferrante Francesco	Avalos	1560-63
2	Luigi	Cordova	1560-63
3	Cesare	Avalos	1560-63
4	Diego	Cordova	1560-63
5		Camarasso	1560-63
6	Alfonso	Piamontello	1560-63
7	Filippo	Este	1560-63
8	Francesco	Trivulzo	1560-63
9	Giorgio	Manrico	1560-63
10	Ferrante	Castaldo	1560-63
11	Manfredo	Torniello	1560-63
12	Alfonso	Somaglia	1560-63
13	Pietro Antonio	Lonato	1560-63
14	Ermes	Visconti	1560-63
15	Fabio	Visconti	1560-63
16	Alessandro	Lampugnano	1560-63
17	Bartolomeo	Caimo	1560-63
18	Costanzo	Adda	1560-63
19	Horatio	Trivulzo	1560-63
20	Horatio	Tuttavilla	1560-63
21	Vittorio	Cattaneo	1560-63
22	Alessandro	Valenza	1560-63
23	Sforza	Brivio	1560-63
24	Carlo	De Luna	1560-63
25	Ludovico	Cusano	1560-63
26	Cesare	Rho	1560-63
27	Alfonso	Cicogna	1560-63
28	Costanzo	Raverta	1560-63
29	Castellano	de' Maggi	1560-63
30	Beltramo	Della Cueva	1564-72
31	Roderigo	Sande	1564-72
32	Diego	Ghevarra	1564-72
33	Francesco	Sforza	1564-72
34	Massimiliano	Stampa	1564-72
35	Giovan Giacomo	Trivulzo	1564-72
36	Giovan Battista	Carcano	1564-72
37	Marc'Antonio	Aresino	1564-72
38	Ferrante	Gonzaga	1564-72
39	Giovan Battista	Marino	1564-72
40	Giovan Battista	Biglia	1564-72
41	Giovan Battista	Merato	1564-72
42	Gasparo	del Maino	1564-72
43	Sacramoro	Visconti	1564-72
44	Prospero	Visconti	1564-72
45	Georgio	Secco	1564-72
46	Cesare	Marino	1564-72
47	Hieronimo	Panigarola	1564-72
48	Lodovico	Visconti	1564-72
49	Alfonso	Speciano	1564-72
50	Francesco	Taverna	1564-72
51	Alfonso	Coiro	1564-72
52	Hercole	Rho	1564-72
53	Giovan Battista	Sansone	1564-72
54	Desiderio	Merzagora	1564-72

N°	Nome	Cognome	Periodo
55	Mauritio	Visconti	1564-72
56	Giuseppe	Orombello	1564-72
57	Gabrio	Carcassola	1564-72
58	Gasparo	della Torre	1564-72
59	Giulio	Adda	1564-72
60	Annibale	Rombello	1564-72
61	Alessandro	Forero	1564-72
62	Francesco	Taverna	1564-72
63	Francesco	Aiamonte	1572-83
64	Aluigi	Aiamonte	1572-83
65	Giacomo Antonio	Arconato	1572-83
66	Martino	Da Leva	1572-83
67	Pirro	Visconti	1572-83
68	Renato	Bottomeo	1572-83
69	Antonio	Somaglia	1572-83
70	Alfonso	Cattaneo	1572-83
71	Giovanni Ambrosio	Fiorenza	1572-83
72	Ruggero	Marliano	1572-83
73	Marc'Antonio	Simonetta	1572-83
74	Geronimo	Morone	1572-83
75	Alfonso	Castiglione	1572-83
76	Pietro Antonio	Confaloniero	1572-83
77	Gio. Battista	Pozzobonello	1572-83
78	Carlo	Trivulzio	1572-83
79	Giacomo Antonio	della Torre	1572-83
80	Matteo	Taverna	1572-83
81	Hercole	Torelli	1572-83
82	Lodovico	Busca	1572-83
83	Prospero	Lampugnano	1572-83
84	Ferrante	Novate	1572-83
85	Francesco	Tosso	1572-83
86	Annibale	Rho	1572-83
87	Aluigi	Marliano	1572-83
88	Geronimo	Cusano	1572-83
89	Paolo	Belgioioso	1572-83
90	Barnabò	Barbolo	1572-83
91	Baldassarre	Biglia	1572-83
92	Alberigo	Belgioioso	1572-83
93		Rhò	1572-83
94	Giuseppe	Pò	1572-83
95	Battista	Arconato	1572-83
96	Francesco	Cid	1572-83
97	Gio. Battista	Fossano	1572-83
98	Gio. Paolo	Arconato	1572-83
99	Horatio	Landriano	1572-83
100	Gasparo	Homodei	1572-83
101	Cesare		1583-92
102	Ferrante		1583-92
103	Blasco		1583-92
104	Gio. Giacomo	Medici	1583-92
105	Hercole	Marliano	1583-92
106	Francesco	Arconato	1583-92
107	Gian Geronimo	Marino	1583-92
108	Ottavio	Visconti	1583-92
109	Pompeo	Litta	1583-92
110	Gio. Pietro	Cicogna	1583-92
111	Alessandro	Vistarino	1583-92

N°	Nome	Cognome	Periodo
112	Carlo	Trivulzio	1583-92
113	Carlo	Visconti	1583-92
114	Ottavio	della Tela	1583-92
115	Paolo	Attendolo Bolognino	1583-92
116	Gio. Giacomo	Arconato	1583-92
117	Cesare	Litta	1583-92
118	Federico	Cusano	1583-92
119	Benedetto	Pieno	1583-92
120	Uberto	Visconti	1583-92
121	Ferrante	Carcano	1583-92
122	Giulio	Fossato	1583-92
123	Bartolomeo	Visconti	1583-92
124	Gio. Ambrogio	Visconti	1583-92
125	Guido	Maggenta	1583-92
126	Gaspar	Caimo	1583-92
127	Pietro Francesco	Coiro	1583-92
128	Gio. Battista	Caimo	1583-92
129	Carlo	Brivio	1583-92
130	Geronimo	Visconti	1583-92
131	Gio. Battista	Fiorenza	1583-92
132	Gio. Paolo	Arconato	1583-92
133	Baldessarre	Rho	1583-92
134	Gio.	Visconti	1583-92
135	Marc'Antonio	Porro	1583-92
136	Gio. Giacomo	Resta	1583-92
137	Scipione	Cagnola	1583-92
138	Alfonso	Cotta	1583-92
139	Lelio	Cusano	1583-92
140	Lodovico	Rizzo	1583-92
141	Prospero	Panzano	1583-92
142	Ferrante	Cagnola	1583-92
143	Nicolò	Pagnano	1583-92
144	Scaramuzza	Visconti	1583-92
145	Ottavio	Visconti	1583-92
146	Bartolomeo	Busca	1583-92
147	Pietro Francesco	Visconti	1583-92
148	Gio. Tommaso	Crivello	1583-92
149	Cesare	Carcano	1583-92
150	Gio. Battista	Fagnano	1583-92
151	Giovanni	Velasco	1592-00
152		D'Aro	1592-00
153	Bernardino	Velasco	1592-00
154	Gioseffo	Archugna	1592-00
155	Antonio	Archugna	1592-00
156	Mutio	Sforza	1592-00
157	Teodoro	Trivulzo	1592-00
158	Giovanni	Mendozza	1592-00
158	Nicolao	Miglio	1592-00
159	Filippo	del Maino	1592-00
160	Ercole	Gonzaga	1592-00
161	Giovanni	Borromeo	1592-00
162	Filippo	Marino	1592-00
163	Francesco	Adda	1592-00
164	Ermesse	Stampa	1592-00
165	Fabritio	Sforza	1592-00
166	Andrea	Manricco	1592-00
167	Francesco	Sfondrato	1592-00

N°	Nome	Cognome	Periodo
168	Ferrando	Medici	1592-00
169	Giovan Battista	Medici	1592-00
170	Giovanni	Carcano	1592-00
171	Fabritio	Serbelloni	1592-00
172	Antonio	Litta	1592-00
173	Cristierno	Stampa	1592-00
174	Ippolito	del Maino	1592-00
175	Giovanni	San Nazaro	1592-00
176	Aluigi	Arconato	1592-00
177	Gabriello	Panigarola	1592-00
178	Francesco	Caccia	1592-00
179	Gio. Tommaso	Gallarato	1592-00
180	Cesare	Visconti	1592-00
181	Francesco	Landriano	1592-00
182	Francesco	Belgioioso	1592-00
183	Ferrante	Somaglia	1592-00
184	Filiberto	Somaglia	1592-00
185	Carlo	Aresino	1592-00
186	Giacobo	Mandello	1592-00
187	Gio. Battista	Monte	1592-00
188	Cesare	Brivio	1592-00
189	Ottavio	Raverta	1592-00
190	Giulio	Aresio	1592-00
191		Castel San Pietro	1592-00
192	Gio. Antonio	Visconti	1592-00
193	Cesare	Barbolo	1592-00
194	Camillo	Raverta	1592-00
195	Aluigi	Visconti	1592-00
196	Gio. Battista	Figgino	1592-00
197	Baldessar	Fossato	1592-00
198	Gio. Antonio	Cattaneo	1592-00
199	Casteno	Novate	1592-00
200	Francesco	Castiglione	1592-00
201	Antonio	Pirovano	1592-00
202	Lodovico	Crivello	1592-00
203	Galeazzo	Visconti	1592-00
204	Alessandro	Castiglione	1592-00
205	Giulio Cesare	Homaccino	1592-00
206	Alessandro	Gattico	1592-00
207	Giacobo Filippo	Rho	1592-00
208	Alessandro	Cattaneo	1592-00
209	Gio. Antonio	Carcassola	1592-00
210	Alessandro	Coiro	1592-00
211	Gio. Battista	Brebbia	1592-00
212	Annibale	Porrone	1592-00
213	Michele	Ghevarra	1592-00
214	Gieronimo	Ordogna	1592-00
215	Pietro Antonio	Gallarato	1592-00
216	Ottavio	Balbo	1592-00
217	Aluigi	Castiglione	1592-00
218	Michel	Messia da Prato	1592-00
219	Raffaelo	Baiardo	1592-00
220	Aluigi	Visconti	1592-00
221	Gio. Francesco	Maganza	1592-00
222	Francesco	Alciato	1592-00
223	Antonio	Rainoldo	1592-00
224	Gio. Francesco	Caccia	1592-00

N°	Nome	Cognome	Periodo
225	Gio. Angelo	Arconato	1592-00
226	Antonio	Visconti	1592-00
227	Gio. Battista	Visconti	1592-00
228	Bartolomeo	Visconti	1592-00
229	Gioseppe	Secco	1592-00
230	Gieronimo	Rho	1592-00
231	Alessandro	Reina	1592-00
232	Carlo	Pusterla	1592-00
233	Pietro Antonio	Lonato	1592-00
234	Francesco	Capra	1592-00
235	Ottavio	Adda	1592-00
236	Annibal	Visconti	1592-00
237	Filippo	Caccia	1592-00
238	Gio. Giacobo	Mandello	1592-00
239	Gio. Battista	Vertemà	1592-00
240	Gio. Pietro	Arsago	1592-00
241	Achille	Brebbia	1592-00
242	Francesco	Ghiringhello	1592-00
243	Gio. Aluigi	dal Rosas	1592-00
244	Gio. Angelo	Coiro	1592-00
245	Cabrio	Serbelloni	1592-00
246	Francesco Maria	Bava	1592-00
247	Gio. Battista	Coiro	1592-00
248	Ambrosio	Adda	1592-00
249	Aluigi	Trotto	1592-00
250	Francesco	Della Torre	1592-00
251	Giulio Cesare	Grimaldi	1592-00
252	Vittorio	De Tassis	1592-00
253	Domenione	Adda	1592-00
254	Gio. Andrea	Dardanone	1592-00
255	Fabritio	Melzo	1592-00
256	Giulio Cesare	Crivello	1592-00
257	Carlo	Gambaloita	1592-00
259	Alessandro	Moresino	1592-00
260	Gio. Andrea	Ghiringhello	1592-00
261	Pompeo	Lombardo	1592-00
262	Antonio	Da Leva	1592-00
263	Bartolomeo	Porro	1592-00
264	Odoardo	Croce	1592-00
265	Alessandro	Cusano	1592-00
266	Giulio Cesare	Morosino	1592-00

SCHEMA 6

Cesare Negri, *Le Grazie d'Amore*, 1602

N°	DEDICATARIA	Allieva	TITOLO NOBILIARE DEDICATARI	TITOLO DANZA	GENERE E AUTORE DANZA
1	Giovanna della Lama	1564-72	Duchessa Dalborquerque Governatrice di Milano	Spagnoletto	Balletto a quattro dell'autore
2	Alvigia Doria e Marina	1564-71	Marchesa di Castel Nuovo	Villanicco	Balletto a quattro dell'autore
3	Antonia Somaglia Visconte	1560-63	Illustrissima Signora	Barriera	introdotta a MI dall'autore: per due o più persone
4	Clara Settala e Carcana	No	Illustre Signora	Brando Gentile	Dell'autore: in quattro,
5	Isabella de Sandi	1564-71	Illustrissima Signora Padrona mia	Pavaniglia alla Romana	Messo in uso dall'autore In due
6	Ottavia Marliana Trivulza	1564-71	Contessa	Il Gratioso	Balletto dell'autore: Due cavalieri e una dama
7	Anna Visconte e Arconata	1571-83	Illustrissima Signora	Torneo Amoroso	Balletto corretto dall'autore: si balla in due
8	Vittoria Castelletta e Rho	1571-83	Illustre Signora	Bianco Fiore	Balletto dell'autore: due cavalieri e due dame
9	Ippolita Porra e Visconte	1571-83	Contessa	Il Cesarino	Balletto messo in uso dall'autore: due cavalieri e due dame
10	Isabella Borromea e Visconte	1571-83	Signora Cavaliera	Brando di Cales	Dell'Autore: Tre cavalieri e tre dame
11	Anna de Cordoa	1571-83	Patrona mia, Marchesa D'Ayamonte, Governatrice di Milano	Pavaniglia all'uso di Milano	Dell'autore: in due et in quattro
12	Ippolita Borromea Belgioiosa	1571-83	Contessa	La cortesia amorosa	Messa in uso dall'autore: in due
13	Giustina Visconte e Biglia	1571-83	Contessa	Biscia Amorosa	Brando dell'autore: due Cavalieri e due Dame
14	Livia Belgioiosa e Morona	1571-83	Contessa	Bassa Gioiosa	Di M. Stefano: in due
15	Ottavia Cusana	1571-83	Illustrissima Signora	Bassa delle ninfe	Messa in uso dall'autore: due cavalieri e due dame
16	Ottavia Mandella	1592-00	Marchesa	Amor Felice	Ballo dell'autore: in due
17	Camilla Marina e Visconte	1583-92	Contessa	Alta Visconte	Balletto dell'autore: in due
18	Delia Spinola e Anguisciola	1571-83	Contessa	Alemana d'Amore	Balletto dell'autore: due cavalieri e due dame
19	Lavinia Visconte e Vistarina	1592-00	Illustrissima Signora	Galleria d'Amore	Balletto di M. Stefano: due cavalieri e due dame
20	Isabella Londonia e Trivulza	1571-83	Illustrissima Signora	Tordiglione Nuovo	Con le mutanze dell'autore: in due
21	Giulia de' Vecchi e Cusana	1592-00	Marchesa	Canario	Dell'autore con le sue mutanze

22	Beatrice da Este	1592-00	Illustrissima Signora Donna	Bassa Imperiale	Messa in uso dall'autore: due cavalieri e due dame
23	Innocenza Raijnolda e Coria	1583-92	Illustrissima Signora	Laura gentile	Messo in uso dall'autore: in due
24	Isabella Mendozza e Olivara	1592-00, cittella	Illustrissima Signora Donna	Alta Mendozza	Di M. Stefano: in due
25	Isabella d'Adda	1592-00	Illustrissima Signora	Adda Felice (o Alta Felice)	Balletto dell'autore: in due
26	Barbara Sala e Canta Croio	1583-92	Contessa	Il Bizzarro	BAlletto dell'autore: in due
27	Isabella Borromea	1571-83, come Visconti	Contessa di San Secondo	So ben mi chi ha buon tempo	Balletto corretto dall'autore: in due
28	Maddalena Borgia	1592-00	Contessa d'Aro e nuora del Contestabile di Castiglia, Governatore di Milano	Il Pastor Leggiadro	Balletto dell'autore fatto da quattro pastori nel Palazzo Ducale in occasione della commedia et intermedij di Fetonte
29	Deidamia Somaglia e Visconta	1592-00, come Somaglia	Illustrisima Signora	Alta Somaglia	Balletto di M. Stefano: in due
30	Claudia delle Serenne e della Torre	No	Ambasciatrice di Savoia	Il Bigarà	Balletto a due
31	Cecilia Grimalda e Marina	1592-00	Marchesa di Castelnuovo	Leggiadra Marina	Balletto nuovo dell'autore: in due
32	Lucia Cusana e Litta	1592-00	Marchesa di Gambalò	Fedeltà d'Amore	Balletto nuovo dell'autore: due cavalieri e una dama
33	Anna Carcana e Belgioiosa	1592-00	Contessa	Leggiadra Gioiosa	Balletto nuovo dell'autore: in due
34	Clemenza Visconte e Arconata	1592-00	Illustrissima Signora	Nobiltà d'amore	Balletto nuovo dell'autore: si balla in due e in quattro
35	Caterina Balba e Rhò	1592-00	Illustrissima Signora	Bizzarria d'Amore	Balletto nuovo dell'Autore: due cavalieri e due dame
36	Barbara Belgioiosa	1592-00	Illustrissima Signora	La Battaglia	Due cavalieri e due dame
37	Anna Coira e Raverta	1583-92	Illustrissima Signora	La Corrente	Balletto messo in uso dall'autore: in due
38	Costantia de Medici	1592-00	Illustrissima Signora Donna	La Nizzarda	Balletto: in due et in più persone
39	Isabella D'Austria	No	Serenissima Infante	Ballo nuovo	Dell'autore, fatto in occasione della festa fatta nel Teatro Ducale di Milano dalle sei nobilissime Dame....

40	Margherita Somaglia e Peretta	1592-00	Illustrissima e Eccellentissima Signora	Catena D'Amore	Dell'autore: molti cavalieri e molte dame insieme
41	Giovana di Cordova	1592-00	Seconda moglie del Conte d'Aro, figlio del Contestabile di Castiglia, Governatore di Milano	La Caccia D'Amore	Ballo nuovo dell'autore: molti cavalieri e molte dame
42	Margherita	no	Serenissima Regina di Spagna	Alta Regina	Brando dell'autore: quattro Cavalieri e Quattro Dame

TERZO INTERMEZZO

LA BALLARINA

In alcuni testi sono definite "ballarine", "ballatrici" o "saltatrici" donne che si esibiscono in prove di abilità tecnica e atletica nell'arte della danza. Tali epiteti creano una certa ambiguità perché potrebbero significare "donna che balla per professione o per diletto", ma anche "colei che mostra destrezza nel ballare".[1] Nella prima edizione del *Dizionario della Crusca* il lemma "ballarina" non compare, ma vi si trova "ballarino: maestro di ballo (lat. Saltandi magister)" e "ballatrice" definita semplicemente come colei "che balla (lat. Saltatrix, gr. Orcheutria)" in accezione negativa, se l'unico esempio d'uso che viene offerto è il seguente: "quelle ballatrici fanno contro a tutti li sagramenti della chiesa".[2] Dunque, mentre la definizione professionale è chiara nella definizione del termine al maschile, il femminile, nella sua forma deverbale e non sostantivale, diventa pretesto per l'espressione di una condanna moralistica. Tommaso Garzoni non nomina affatto la ballerina nella sua *Piazza delle professioni*, benché dedichi una lunga e dettagliata descrizione della professione di ballerini e saltatori maschi.[3]

Nell'edizione del 1866 del *Dizionario della Crusca* "ballatrice" perde la sua connotazione negativa e viene introdotto il termine "ballerina" con la doppia accezione: "Ballerina: colei che fa professione di ballo" e "colei che balla con abilità e destrezza". La citazione riportata dal *Dizionario* in riferimento a quest'ultima accezione - che è

---

[1] *Grande Dizionario della Lingua Italiana, ad vocem.*

[2] *Dizionario degli Accademici della* Crusca, Giovanni Alberti, Venezia 1612, *ad vocem.*

[3] Tommaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia 1587.

quella che qui ci interessa - proviene dalla *Nencia di Barberino*, attribuita a Lorenzo de' Medici.

Ell'è dirittamente ballerina,
che la si lancia come una capretta,
e gira più che ruota di mulina,
e dasi della mano nella iscarpetta;
e quando à facto il ballo, e la si inchina,
poi torna adrieto, e due tratti iscambietta,
e la fa le più belle riverenze
che gnuna cittadina di Firenze. [4]

In questo caso la Nencia è una ragazza del contado, ballerina perché possiede un alto livello di competenza in una pratica diffusa e come tale accentra su di sé gli sguardi e l'attenzione di coloro che con lei condividono la conoscenza di tale pratica. La sua competenza si dimostra sia nell' *a solo* vistuosistico sia nel condurre la danza di gruppo, come emerge da un'altra stanza:

Più bella roba che lla Nencia mia,
mé più dolciata non si troverebbe:
ell'è grossecchia, tarchiata e giulia,
frescozza, grassa, che ssi fenderebbe,
se non che ll'à in un occhio ricadia
(chi non la mira bene, non se l'ad [a] rebbe;
ma col suo canto rifà ogni festa,
et di menar la danza ell'è maestra.[5]

---

[4] Secondo Rossella Bessi, curatrice dell'edizione della *Nencia* qui riportata (*La Nencia da Barberino*, Salerno Editrice, Roma 1982) il diminutivo "capretta" al secondo verso, attenua l'effetto grottesco prodotto dall'associazione all'immagine della capra, tuttavia io ritengo, e lo si vedrà più avanti, che l'immagine della capra fosse un'associazione instaurata rispetto alla donna che danza.

[5] *La Nencia da Barberino*, Salerno Editrice, Roma 1982.

La Nencia ha in comune con la Belcolore, protagonista di una delle novelle del *Decameron*, oltre ad alcune caratteristiche dell'aspetto fisico, anche l'attitudine al canto e alla danza.[6]

> Aveva nome monna Belcolore, moglie d'un lavoratore che si facea chiamare Bentivegna del Mazzo, la quale nel vero era pure una piacevole e fresca foresozza, brunazza, e ben tarchiata ed atta a meglio saper macinare che alcuna altra; ed oltre a ciò era quella che meglio sapeva sonare il cembalo e cantare "L'acqua corre alla borrana" e menare la ridda ed il ballonchio, quando bisogno faceva, che vicina che ella avesse, con un bel moccichino e gente in mano.[7]

Si vede così delinearsi nella tradizione letteraria a partire dal Boccaccio il ritratto di una donna abile nella danza e con particolari e precisi connotati sociali e corporei. E' una contadina, di corporatura robusta, vitale ed energica e, come la Belcolore, atta all'amore. Seguiremo qui la fortuna di questa figura letteraria fino al XVI secolo inoltrato.

Giacomo Morello da Padova che canta in lingua pavana *Le lalde e le sbampuorie della unica e virtuliosa Ziralda: ballarina e saltarina scaltretta Pavana* pubblicata a Venezia nel 1553 è originario di Salboro, nei pressi di Padova, cappellano del Duomo di Padova tra 1557 e 1558 e famigliare del famoso giureconsulto Gerolamo Negri.[8] E'

---

[6] Umberto Bosco, *Saggi sul Rinascimento italiano*, Firenze 1970 e Vincenzo Di Benedetto, *Stile linguaggio*, Roma 1974 e gli Atti del Convegno *La poesia rusticana nel rinascimento*, Roma 1968.

[7] Giovanni Boccaccio, *Decameron*, in *Tutte le opere*, a cura di Vittore Branca, Giornata VIII, novella 2, p. 675.

[8] *Le lalde e le sbampuorie della unica e virtuliosa Ziralda: ballarina e saltarina scaltretta Pavana: destendue in tuna slettra scritta in lengua pavana per lo argutissimo Messier Iacomo Morello da Padoa: non più venuta in luce: cosa bellisssima et ridiculosa*, In Vinegia, appresso Stephano Allessi, alla Libraria del Canalletto, al Fontego dei Thodeschi, in Calle della Bissa, 1553. Dell'opuscolo si conservano rari esemplari. Uno, legato con una miscellanea di opere di Ruzante edita dal medesimo libraio, Alessi, è conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia; due sono alla British Library, uno dei quali è legato con un'altra opera di Morello; la copia consultata da Emilio Lovarini, che per primo lo segnala in epoca contemporanea (*Una ballerina del Cinquecento*, "Vita Nuova", Firenze, a. II, n. 10, 9 marzo 1890, pp. 74-5), faceva parte della biblioteca del conte Orazio di Landau, mentre il RISM ne segnala una copia alla Biblioteca Nacional di Madrid.

noto per altri scritti in lingua pavana come un discorso in nome della popolazione di Pieve del 1548 alla partenza del suo podestà, una lettera e due sonetti amorosi in onore di una certa Bettia, "parona del suo cuore" e la composizione del ridicolo addottoramento di M. Desconzò de Sbusenazzi.[9] Amico fraterno del più celebrato tra i poeti in lingua pavana, il Magagnò, al secolo Giovan Battista Maganza,[10] che, in un componimento poetico a lui dedicato lo chiama "gloria maggior della favella pavana", è attivo nella cerchia degli scrittori in lingua pavana proseliti di Angelo Beolco, il Ruzzante, circolo culturale che accomuna strettamente un gruppo di autori dalle modalità stilistiche molto simili, se si sono posti in tempi moderni dubbi sull'attribuzione delle opere all'uno o all'altro esponente. Questo circolo di scrittori e poeti, legato alla nobiltà del contado veneziano e in opposizione a quella urbana, aveva elaborato modi espressivi che facevano uso delle forme e della lingua del popolo con intenti non celati di polemica antipedantesca. I singoli esponenti sono letterati e uomini di cultura che scelsero quella lingua e quelle forme espressive per contrapporsi alla cultura alta della città, con intenti spesso anche politici.[11]

Nella maggior parte dei casi la procedura compositiva impiegata è quella di mantenere la struttura colta del discorso, che accoglie poi contenuti bassi in dialetto, provocando un effetto di dissacrante ironia. Ruzzante e i suoi proseliti, scrivendo in lingua pavana di temi bassi e alti, affermano "la validità del mondo secondo natura del contadino: il quale, pur rozzo, primitivo ed elementare, è prescelto come vivente contestazione del 'roesso mondo' della città, determinato da strutture deformatrici e allontanatrici dalla realtà naturale". [12] Le recite in pavano dei loro testi a Venezia rappresentavano un modo per riaffermare il forte legame della Serenissima con la Terraferma.

---

[9] Emilio Lovarini, *Una ballerina del Cinquecento*, "Vita Nuova", Firenze, a. II, n. 10, 9 marzo 1890, p. 74.

[10] Giovan Battista Maganza (Calaone, Padova 1510 ca. - Vicenza 1586), amico di Trissino e del Palladio, oltre che poeta e letterato, pittore di pale d'altare in stile manieristico che ha per modelli Veronese e Tintoretto, forse discepolo di Tiziano a Venezia. Visse a Vicenza, partecipando all'Accademia Olimpica.

[11] Per una interpretazione di tale fenomeno politico e culturale vedi Giorgio Padoan, *La commedia rinascimentale Veneta*, Venezia, Neri Pozza 1982.

[12] Ivi, p. 77.

Si è ipotizzata l'identificazione della Ziralda con una fanciulla dalle spiccate abilità di danzatrice realmente esistita,[13] in relazione a un sonetto sempre in sua lode composto dal succitato Magagnò. Il sonetto fu pubblicato nella prima raccolta delle *Rime* dello stesso, che comprende anche rifacimenti in lingua rustica padovana di alcuni componimenti poetici petrarcheschi, pubblicata a Padova nel 1558, dunque probabilmente posteriore a quella del Morello.

A la Ziralda
Ziralda bela, a t'è vezù a balare,
E de zenaro soto al to bel pè
Nasser tanti fioriti, che 'l no gh'è
Bruolo d'avrile che i saesse fare.
Va, di che 'l vissinelo sapia anare
Inçerca esì leziero com te vè!
A cherzo, se te vuò, te balerè
Senza bagnarte, insìn per sora el mare.
E seanto ivelò a quel'acqua in çima,
Te sentirsi agnon criàr: "L'è quela
Che in lo mare nassè fuor de la sbima".
Co se vè in çielo la Boara stela
Infra tute le altre èsser la prima,
cossì ti è al mondo an ti Ziralda bela.[14]

---

[13] Propende per questa ipotesi Patrizia La Rocca (*L'"unica e virtuliosa Ziralda": ritratto di una ballerina pavana del XVI secolo*, in: Alessandro Pontremoli e Patrizia La Rocca, *La danza a Venezia nel Rinascimento*, Neri Pozza, Venezia 1993). Non mette nemmeno in dubbio l'esistenza della Ziralda e sostiene che sia è nata intorno al 1530 a Gazzolo, in provincia di Padova, vicino a Este, ma senza apportare documenti a conferma di ciò Emilio Lovarini, *Una ballerina del Cinquecento*, "Vita Nuova", Firenze, a. II, n. 10, 9 marzo 1890, pp. 74-5. Nella recensione dell'opuscolo di Morello nella rubrica *Libri: fra novità e rarità*, "La Danza Italiana", n. 8-9, inverno 1990, p. 180 -182, Alessandro Arcangeli lo definisce "un testo di lingua e testimonianza di una modalità di scrittura, piuttosto che un documento a cui ci si possa affidare per la costruzione di una realtà esterna".

[14] *De le Rime in lingua rustica Padovana di Magagnò, Menon e Begotto*, Venezia, appresso Gio. Battista Brigna, 1659, parte I, p. 9. I poeti citati sono Agostino Rapa, prete secolare vicentino, detto Menon, Bartolomeo Rustichello, vicentino, detto Begotto. L'annotatore - anonimo - scrive "fue una

L'analisi letteraria del sonetto di Magagnò e, come vedremo, della *Lettera* di Morello rivelano l'appartenenza di entrambe a un gioco letterario in cui si avvicendano l'uso di strutture compositive tradizionali, la costruzione di metafore e l'introduzione di rimandi dotti. Il sonetto di Maganza, che mette insieme i luoghi comuni e le immagini legate alla figura di Venere, al suo potere di rigenerazione che fa crescere i fiori sotto i suoi passi anche in tempo d'inverno o alla nascita dalla spuma del mare, persegue un'operazione letteraria tipica della cerchia cui appartiene, ovvero integra nella forma metrica colta del sonetto, immagini di ambientazione classico-mitologica, facendo uso del registro basso della lingua pavana. Ben poco vien detto del suo danzare oltre alla leggerezza, che viene paragonata a quella di una brezza primaverile e che le consentirebbe di danzare sull'acqua, immagine usata anche da Morello, come vedremo.

Queste figure di donne particolarmente dotate nell'arte del ballo certamente animavano le feste del contado nell'Italia settentrionale, e soprattutto si esibivano nelle gare di ballo, cui si è già fatto riferimento nell'Intermezzo precedente. Ad oggi, in assenza di documentazione da addurre al proposito, l'ipotesi che una ballarina Ziralda sia veramente esistita, è da mettere fortemente in dubbio, mentre le ballerine del tipo della Ziralda hanno fornito il pretesto, il contesto e gli elementi identificatori per la costruzione di un personaggio immaginario costruito con raffinati mezzi e riferimenti letterari.

La *Lettera* di Morello (riportata in trascrizione e mia traduzione a fronte in appendice a questo Intermezzo) è costituita da un insieme di strutture antifrastiche, che fanno riferimento ai modelli tradizionali e li ribaltano. I rimandi colti che qui e là affiorano rimangono tali nella struttura, ma si trasformano grazie a sostituzioni lessicali, a invenzioni sintattiche, a riduzioni delle immagini e delle metafore che provocano uno

---

giovane padovana che ai suoi tempi oltre che era grande, honesta e bella fu miracolosa nel ballare". Riporto qui la traduzione del componimento del Magagnò proposta da Emilio Lovarini (*Una ballerina del Cinquecento*, "Vita Nuova", Firenze, a. II, n. 10, 9 marzo 1890, p. 74): "Ziralda bella, io ti ho visto ballare e di gennaio sotto al tuo bel piede nascer tanti fiorellini, che non c'è giardino d'aprile che li sappia fare. Va, di' che il mulinello di vento sappia andare in giro e così leggiero come tu vai! io credo che, se tu vuoi, tu ballerai senza bagnarti perfino sopra al mare, e stando ivi a fior di quell'acqua tu sentiresti ognuno esclamare: è colei che nel mare nacque fuori dalla schiuma. Come si vede in cielo la stella di Venere fra tutte le altre esser la prima, così sei al mondo anche tu, Ziralda bella."

schiacciamento verso il basso: ne risulta un forte effetto straniante e parodistico. L'effetto parodistico della contaminazione ha effetto soltanto quando chi legge - o ascolta - è chiamato - in virtù della sua conoscenza dei modi letterari tradizionali - a far parte del gioco. Questo procedimento di scrittura che si attua per contaminazione, giustapposizione e sostituzione lessicale, è già presente nella letteratura italiana a partire da alcuni testi di area toscana, e in particolare nella poesia volgare fiorentina del quattrocento - cui anche la *Nencia* appartiene insieme, tra le altre, alle opere di Luigi Pulci, per diffondersi il secolo successivo in area veneta. Questo genere di testi almeno in origine è prodotto - oltre che destinato - a un pubblico colto, rispetto al quale la parodia ha un senso preciso.

La *Lettera* di Morello si apre con una sorta di "avvertimento ai lettori" in cui l'autore si presenta come un "cervellissimo" e poveretto, presenta il proprio testo e, invece di cercare di conquistarsi improbabili lettori, invita i sapienti, coloro che non capiscono la lingua naturale del pavano e i non interessati a lasciar perdere. Per continuare in questa sorta di *captatio benevolentiae* all'incontrario, fornisce bizzarri consigli per ovviare alle conseguenze sui lettori che dopo essersi cimentati con il testo, accuseranno dolori di stomaco, lo riterranno insipido, lo divoreranno, lo troveranno fastidioso, offrendo il proprio corpo come oggetto di espiazione.

Il destinatario della lettera è lo speziale Martino dall'Agnolo di Padova. Un epitaffio in morte di un certo speziale Martino dell'Agnolo che recita: "Barba martin, che fasea i tortiegi, / E de le stuorie agnon metea in scattura / zugando un dì a Therocco, per xegura / che sborse el fiò, l'è sotto a stì quaregi", compare nella succitata raccolta di *Rime* del Maganza. Si tratta di un personaggio realmente esistito in qualche modo legato al circolo dei letterati in lingua pavana o di una figura letteraria evocata nel gioco di rimandi tra i due amici, Morello e Magagnò?

Reale o immaginario, Martino fornisce il pretesto della stesura della *Lettera*: ha chiesto a chi scrive di comporre le lodi di una ragazza di cui si è invaghito, la Ziralda appunto. Martino, in apertura è descritto come un uomo corpulento e di sottile intelligenza, benestante e socievole. Attraverso uno stratagemma - chi parla sta sputando i residui del povero cibo da poco consumato, una pannocchia di sorgo raccattata in una piazza - chi scrive aggiorna in tempo reale con la vivezza del racconto e sottolinea esplicitamente la natura orale di questo scritto. Altri richiami all'oralità sono disseminati nel testo: ad esempio vi è un punto in cui chi scrive si rivolge al suo interlocutore

nominandolo per nome e si lamenta di dover pronunciare un nome "che non scivola bene nella gola". Riferimenti volti a calare il racconto nel contesto cittadino sono introdotti per via di similitudine: così vediamo affacciarsi la moglie del signor Girotto, che si sottrae ai doveri coniugali per poca voglia - come ha poca voglia chi scrive di scrivere. La similitudine mette così in relazione l'atto della scrittura all'atto sessuale. La scrittura è una soma, che pesa all'autore come pesava l'obesità alla Checonna dei Pendalari, che perse la vita per un clistere mal riuscito e ci vollero tre paia di buoi per portarla a seppellire. Ma la scrittura dà piacere a chi legge e non costa niente, se non parole.

A questo punto l'autore introduce una *excusatio* retorica in cui dichiara di non essere all'altezza del compito assegnatogli, al fine di prevenire le possibili critiche al suo operato. Per avere i risultati desiderati Martino avrebbe dovuto incaricare "uno de quisti slettran filuorici, que tutto el di struchola fuora parolle de i slibrazzon antigi ", invece di ricorrere a uno come lui, che conosce soltanto quel poco di cui è stato dotato alla nascita. L'*excusatio* diventa il pretesto per esprimere la dichiarazione in merito alla poetica della naturalezza celebrata dal gruppo dei padovani: è il sapere innato ad avere valore, mentre coloro che vogliono "strasapere" guastano il sapere naturale. Ma c'è chi, oltre al sapere naturale, non ha mai potuto avere nemmeno il minimo grado si conoscenza, come chi scrive, cui il prete del paese non ha spiegato nemmeno il Vangelo. L'autoironia in questo caso è evidente, dato che come abbiamo visto Morello era cappellano del Duomo di Padova, dunque imbevuto di cultura ecclesiastica e certamente conscio del ruolo della Chiesa nella diffusione del sapere in quelle fasce della società che non avevano accesso all'istruzione per altre vie.

Riflettendo su come impostare il proprio testo di lodi per la Ziralda nel modo migliore, l'autore offre un esilarante commento al passo mitologico del Giudizio di Paride, che si prende del "coglione" e del "castrato" perché non ha fatto ricorso anche al tatto e al gusto, oltre che alla vista, nel valutare la bellezza delle tre dee. L'evocazione di un mito classico diventa lo spunto per una lunga elaborazione del tema della bellezza spirituale e della bellezza corporea e sul modo di valutarle. In particolare la polemica è contro i filosofi di Padova secondo i quali, in base alle recentemente elaborate dottrine della fisiognomica, dal volto ("muso") si riconosce il carattere ("che si ha nella pancia"). Ma la filosofia secondo Morello si sbaglia e specialmente riguardo alle femmine, perché i sensi ingannano, se usati uno alla volta e dunque chi non le

"maneggia bene" non può esprimere giudizio al loro riguardo con vera scienza. La mancanza di un'esperienza sensoriale completa giustifica dunque l'incompletezza delle lodi alla Ziralda.

Questa perorazione, che nel testo suona grossolanamente maliziosa ("Toncha si no la laldere a uuostro muo, besogna que ga metti tutto el uuostro inzigno, per farmela manezare") sembrerebbe contenere un velato riferimento ai nuovi indirizzi della scienza sperimentale, che incominciavano a penetrare in quegli anni l'università di Padova, roccaforte dell'aristotelismo. La bellezza spirituale, eterna, e quella corporea, peritura, sono doni che Dio distribuisce secondo il suo volere e che molto raramente attribuisce insieme a un solo individuo. Delle due bellezze vale più quella dell'animo, perché è duratura e non evanescente come un sogno che scompare al risveglio. Questa riflessione "alta", che evoca un richiamo alla spiritualità da sermone domenicale, è esemplificata ricorrendo a metafore ed esempi bassi. Lo scrivente racconta di aver sognato di trovare un gruzzoletto di monete, di seppellirle e, per dissimulare la terra smossa, di coprirle con le proprie feci, nelle quali, al risveglio si trova immerso. E ancora, meglio sognare di condividere il letto con una bella ragazza, e pisciarsi addosso per la dolcezza piuttosto che sognare di essere impiccato, frustato e marchiato a fuoco dal boia, oppure, bellezza dell'animo si deve perseguire come i porci la fava.

Finalmente, nel procedere della disquisizione si scopre che Morello giudica una donna bella d'animo quando accondiscende ai suoi desideri, è servizievole e ubbidiente. Bellezza dell'animo e del corpo sono "aggrovigliate nelle interiora della Ziralda", dunque, volendo descriverla in modo appropriato, "el besognerae, scanarla con se fa una porcella, e fare del fatto so una donna tomia, con fa qui uuostri mieghi da Paua". Qui, ancora un riferimento ai nuovi indirizzi scientifici che si basano sull'esperienza della natura, servendosi della dissezione per conoscere l'anatomia umana.

Segue una puntuale descrizione dell'aspetto fisico della Ziralda che, nell'enumerazione e lode delle singole parti del corpo, rivela la struttura tipica *topos* letterario della *descriptio mulieris.*[15] Si veda per esempio la descrizione della bellezza

---

[15] R. Renier, *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*, Ancona 1885; R.M. Ruggeri, *Aspetti dell'eterno femminino nel Medioevo e nel Rinascimento*, in *Studi in onore di Pietro Silva*, Le Monnier, Firenze 1956, pp. 252-60; E. Cropper, *On beautiful women. Parmigianino, petrarchismo, and the vernacular stile*, "Art Bulletin", 58, n. 3, 1976, pp. 374-95; M. Rogers, *Sonnets on female portraits from renaissance north Italy*, "Word and Image", vol. 2, n. 4, oct-dec. 1986, pp. 291-9; Idem, *The decorum os*

femminile nella traduzione che Alessandro Piccolomini pubblica a Venezia proprio in quegli stessi anni del *Della nobiltà et eccellenza delle donne* di Cornelio Agrippa:

> Et di qui procede che il corpo della donne è delicatissimo et a vederlo et a toccarlo: la carne è tenerissima, il color chiaro et bianco, la pelle polita et lucida, la testa bella, la chioma vaghissima, i capegli dilicati et sottili, splendenti et lunghi, il volto venerabile, lo sguardo lieto, la faccia formosissima su tutte le cose, il collo candido, la fronte spatiosa, et rilucente: ha gli occhi più vivi, et più lucenti, et di amabile letitia, et gratia adornati: sopra i quali sono le ciglia composte in giro sottilissimo, de quali con un piano honesto, et con distantia conveniente son divise, dal cui mezzo discende il naso uguale et ritirato a diritta misura: sotto il quale è la bocca bella, et gratiosa per tenere le labbra conformemente fatte, fra le quali per picciol riso si veggono biancheggiare i denti minuti, et collocati con ordine uguale, et risplendenti a guisa d'avorio, et sono di minor numero, che quegli dell'huomo, per non essere ella ne ingorda ne mangiatrice, ne anco mordace. D'intorno poi surgon le mascelle, et le gote tenere et morbide, piene di honestà, et colorite non altrimente che le fussero rose. Il mento ritondetto, et grato per la convenevole concavità. Sotto il quale ha il collo schietto, et alquanto lungo, dalle ritonde spalle elevato. La gola dilicata et bianca, ostentata di mediocre grassezza. La voce et la favella soave, il petto ampio et eminente, vestito ugualmente di carne, con le mammelle sode, et con la rotondità di quelle insiememente et del ventre. I lati morbidi, il dosso piano et diritto, le braccia lunghe, le mani schiette, le dita rotonde et lunghe con le giunture ben disposte. I fianchi et le coscie ragionevolmente grasse, le gambe carnose. Le estremità delle mani et de i piedi finiscono in giro circolare, et i membri tutti ottimamente nutriti. Aggiungici il camminare maturo, passi modesti et gravi, il movimento honesto, i gesti degni.[16]

---

women's beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the representation of women in sixteenth century painting, "Renaissance Studies", vol. 2, n. 1, marzo 1988, pp. 47-89.

[16] Cornelio Agrippa, *Della nobiltà et eccellenza delle donne, dalla lingua francese nella italiana tradotto. Con una oratione di M. Alessandro Piccolomini in lode delle medesime*, In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari 1549, c. 8 r e v.

Nella *Lettera* di Morello ritornano le qualità attribuite alla bellezza ideale secondo le regole di ordine e forma del *topos* letterario, ma la scelta dei termini di paragone e delle immagini metaforiche tradisce il livello basso, popolaresco dei contenuti. In particolare, come vedremo, si sono trovati riscontri precisi e puntuali con la *descriptio* di Emilia nel giorno delle sue nozze della *Theseida* di Boccaccio.

La Ziralda è di statura normale ed è ben formata,[17] il naso è come un fico avvizzito, tondo, proporzionato, piccolino e ben fatto e luminoso, gli occhi sono come gocce di pioggia e a guardarli tolgono il fiato e i sentimenti,[18] le guance come due rape rosse, bianche, fresche, dure e tonde, la bocca come una melagrana aperta, i denti come un filo di perle scelte, tutte della stessa grandezza,[19] il collo bianco, tondo, e morbido come un pollo appena spennato, il seno come due cuscinetti sprimacciati, nido di Cupido, le braccia atte alla fatica e mani fatte per manovrare un badile,[20] la pancia come un bariletto di miele intatto, ma pronto a sciogliersi al momento giusto, le natiche dure come pietre e curve come i coltelli per potare.[21]

Nella descrizione della Ziralda si alternano senza soluzione di continuità immagini e similitudini che hanno lunga tradizione nella letteratura alta, ad altre tratte dalla vita contadina e dagli elementi naturali: perle e rape, pioggia e Cupido.

Ben oltre la metà della *Lettera* finalmente si arriva al gagliardia del ballare della Ziralda, cui non si è ancora accennato se non nel titolo, qualità considerata una delle

---

17 Giovanni Boccaccio, *Teseida*, XII, 53: "Era la giovinetta di persona / grande e ischietta convenevolmente" (consultata, anche per le citazioni che seguono nell'edizione di *Tutte le opere* a cura di Vittore Branca, Modadori, Milano 1964).

18 Giovanni Boccaccio, *Teseida*, XII, 56: "Di sotto a queste eran gli occhi lucenti / e più che stelle scintillanti assai; /egli eran gravi e lunghi e ben sedenti, / e brun quant'altri che ne fosser mai; / e oltre a questo egli eran si potenti / d'ascosa forza, che alcun giammai / non gli mirò né fur da lor mirato, / ch'amore in sé non sentisse svegliato".

19 Giovanni Boccaccio, *Teseida*, XII, 59, 6-8: "e' denti suoi si potean somigliare / a bianche perle, spessi e ordinati, e piccolini, ben proporzionati".

20 Giovanni Boccaccio, *Teseida*, XII, 62: "Eran le braccia sue grosse e distese, / lunghe le mani, e le dita sottili, / articulate bene e tutte prese, / ancor d'anella vote signorili".

21 Giovanni Boccaccio, *Teseida*, XII, 63: "Nell'anche grossa e tutta ben formata, / e il pié piccolin; qual poi si fosse / la parte agli occhi del corpo celata, / colui sel seppe poi cui ella cosse /avanti con amore lunga fiata; / imagino io ch'a dirlo le mie posse / non basterieno avendol'io veduta: / tal d'ogni ben doveva esser compiuta!"

bellezze del corpo. Di esse è la più miracolosa per gli effetti che produce su chi si trova a esserne spettatore, il quale non solo rimane stordito, ma guarisce da disturbi di stomaco e dalla febbre quartana, si sente rinvigorire le membra, perde lo stimolo della fame ed è invogliato a ballare, sebbene sia dei più restii e inetti a tale esercizio. Quali sono le caratteristiche di un sì miracoloso ballare? La Ziralda ha "la misura del ballare nella pancia" al punto che è lei stessa a dare il ritmo ai musicisti, prevenendo gli attacchi musicali. Vengono lodate le sue giravolte, ma ancor più la proporzione delle gambe che le permette di eseguirle. Arti inferiori di tale proporzione non avrebbero potuto essere dipinti né da Apelle, né da Domenico Campagnola,[22] né tantomeno da Tiziano e Michelangelo messi insieme. L'accento è posto ancora una volta sull'abilità a compiere movimenti rotatori, con similitudini a oggetti che ne compiono di simili, quali la girandola e la ruota da mulino. Oltre a saper girare, i suoi salti sono elastici e hanno lo scatto di un leprotto braccato e la velocità e precisione della massaia quando taglia le lasagne. La Ziralda, non aspetta nemmeno l'inizio della musica, ma appena vede la piva che si alza per far uscire il suono, ovvero sul levare musicale, si muove lesta e salta con un'energia che basterebbe a rompere una corda di ferro. Tutto ciò eseguito con tale leggerezza, che non lascerebbe impronta nella ricotta, come pizzicasse il suolo con le punte dei piedi, al punto che ballerebbe su una spada senza tagliarsi, sull'acqua senza bagnarsi e sulla polenta senza lasciare segno.

Morello non usa termini i tecnici - quelli, per intenderci, descritti nei manuali - ma la sua descrizione, servendosi di similitudini e metafore, ha grande efficacia nel ricostruire lo stile della danza, fino a far cogliere il ritmo di molti salti in successione uno dopo l'altro, e giravolte reiterate, che occupando tutto lo spazio destinato al ballo nelle varie direzioni con disegni coreografici variati, in cerchio, in linea retta, avanti e indietro, "un rimescolare di vita" e poi ancora salti. Quel che stupisce della Ziralda infine, non è soltanto la destrezza ma anche l'l'infaticabilità, tanto che dopo un'ora di danza respira regolarmente, come se fosse in situazione di riposo.

---

[22] Domenico Campagnola (Venezia? 1500, Padova, 1564). Pittore e incisore, allievo di Giulio Campagnola a Padova (1582- dopo 1515) e poi alla bottega di Tiziano a Venezia. Attivo come pittore a Padova, dove restano sue opere di impronta tizianesca e come incisore con un suo personalissimo stile caratterizzato da intenso pittoricismo.

Se la dote del ballare nasce da Dio e in particolare dall'allegria del cuore,[23] quale è l'origine del ben ballare della Ziralda? Che cosa è più eccelso di Dio? La Ziralda non teme rivali: è sempre lei la vincitrice in tutte le gare di ballo che si svolgono nel territorio padovano e nei dintorni, frequentati da molte ballerine "della capellina" che davanti a lei si ritraggono impaurite e rose dall'invidia. La differenza si vede soprattutto nell'altezza del salto: a loro non passa un badile sotto i piedi, di lei si teme che si bruci i capelli avvicinandosi troppo al sole. L'espressione "ballerine della capellina" non è chiara: vi potrebbe essere una associazione - anche se non è immediata - con il ballo del cappello, o con un particolare tipo di copricapo.[24] Propenderei tuttavia per una lettura che accoglie l'accezione figurata dell'espressione annoverata dal vocabolario della Crusca, secondo la quale "esser della capellina", significa essere "astuto e senza

---

[23] Morello riprende l'etimologia platonica che connette danza/korea a allegria/kara, associazione culturalmente assimilata come dimostra ad esempio l'*Iconologia* di Cesare Ripa (a cura di P. Buscardi, TEA, Milano 1992, p. 10), dove l'Allegrezza è l'unica figura danzante, ed è così descritta: "Giovanetta con fronte carnosa, liscia e grande, sarà vestita di bianco, e detto vestimento dipinto di verdi fronde, e fiori rossi, e gialli, con una ghirlanda in capo di varii fiori, nella mano destra tenga un vaso di cristallo pieno di vino rubicondo, e nella sinistra una gran tazza d'oro. Sia d'aspetto gratioso e bello, e prontamente mostri di ballare in un prato pieno di fiori. Allegrezza è passione d'animo volto al piacere di cose che intrinsicamente contempli sopranaturalmente, à che gli siano portate estrinsecamente dal senso per natura, ò per accidente. Haverà la fronte carnosa, 6 grande, 6 liscia per lo detto d'Aristotele de Fisionomia al 6 cap. I fiori significano per se stessi allegrezza, e si suol dire, che i prati ridono, quando sono coperti di fiori; però Virgilio gli dimandò piacevoli nella 4 Egloga dicendo: *Ipsa tibi blandos fundent cunabula flores*. Il vaso di cristallo pieno di vino vermiglio, con la tazza d'oro, dimostra che l'allegrezza per lo più non si cela, et volentieri si communica come testifica San Gregorio nel lib. 28 de Morali così dicendo: *Solet letitia arcana mentis aperire*. Et il Profeta dice: il vino rallegra il cuore dell'huomo, e l'oro parimente ha virtù di confortare gli spiriti: E questo conforto è cagione dell'allegrezza. La dispositione del corpo, e la dimostratione del ballo, è manifesto inditio dell'allegrezza."

[24] Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo* (1590), L'Inchiostroblu, Bologna 1982, p. 70: "Nei contorni di Venetia si vedono alcune contadine, le quali sono da maritare, overo spose, che hanno qualche commodità di facultà, le quali si dilettano grandemente de' balli, et massime il giorno delle feste, né quali non lascierieno di polirsi, per esser poi tenute belle ne' balli, de' quali molto si dilettano, et per dar spasso a i loro padroni de' terreni, sopra quali stanno ad essercitar l'agricolture, chi lor desse pur'assai. Queste tali portano sopra delle lor teste alcuni cappelli di paglia finissima fatti con bellissima arte. Sotto de' quali hanno i lor capelli acconci benissimo sotto una rete di fili d'oro (...)".

scrupoli", ovvero scaltro, aggettivo che nel diminutivo "scaltretta", è usato anche per la Ziralda, nel titolo dell'opera.[25]

Di questo tipo di competizioni riferisce con tono di condanna (forse ironica) da Simeone Zuccolo da Cologna nel *La Pazzia del Ballo*, pubblicato a Padova nel 1549 e dedicato al Canonico di quella città Ercole di San Bonifacio. L'opuscolo di Zuccolo, autore probabilmente vicino a Giacomo Morello, è una condanna nei confronti della degenerazione della danza, che si collega ideologicamente al clima del platonismo cristiano e dal punto di vista letterario al tema della pazzia caro agli umanisti europei dall'Alberti a Erasmo. Zuccolo sembrerebbe sposare la condanna morale della danza elaborata dalla scolastica e dai Padri della Chiesa prima e perpetuata dalla predicazione ecclesiastica, anche se, a una lettura più attenta il rigido apparato polemico e l'austero tono di condanna svela aperture al rovesciamento ironico. Il ballo è un'attività nefanda per la formazione di un cavaliere a causa della lascivia che infonde, rendendolo pigro ed effemminato, impedendogli di dedicarsi ad attività più virili quali la caccia e l'equitazione. L'immagine ideale del cortigiano è criticata e messa in ridicolo, conformemente a una tendenza che andava diffondendosi verso la metà del secolo nella letteratura comico-realistica, ma anche per le prime avvisaglie della crisi della società che aveva prodotto quell'immagine che, senza distruggerla, la scinderà sempre di più dalla realtà. Il ballo è ammesso per festeggiare giovani sposi perché la gioia della danza è fisica e terrena e come tale deve conservare la purezza che è propria dei giovani, poiché in essi si mantiene una relazione naturale di continuità tra anima e corpo, scevra da malizia. Il libello fa riferimento in particolare a un genere di danza che si praticava nelle piazze della città e ai divertimenti tipici del periodo di Carnevale. Con tutta probabilità schiettamente carnacialesco è anche il tono ad esso sotteso.

Vediamo la descrizione delle "ballarine" che qui ci interessa:

> O quanto spasso et diletto prendeno questi tai padri, et mariti vedendo le figliuole et mogli loro muovere il piede e ragirar con la gambetta lascivamente nel mezzo del popolo. (...) acconsentire, ch'elle ballino (come dicono) alla gagliarda, overo alla villotta, convien qui in ogni modo ragionare, secondo che

---

[25] *Dizionario degli Accademici della Crusca*, Venezia, 1612, alla voce *Cappellina*: "Diciamo fante della cappellina, che vale huomo astuto e bizzarro."

richiede la pazzia, della qual si tratta. A dunque data da quel sciocco padre et da quel balordo marito buona licenza alla moglie, et alla figliuola (et per dir più il vero) lasciata la briglia su'l collo alla cavalla, et alla poledra, una gran zurma di matti, et lascivi riguardanti la fa un bel steccato d'intorno facendole di continuo animo con stridi et altre sciocche voci, accioch'elle a'ingagliardiscano a far bei trotti, salti leggiadri, artificiosi fioretti, velocissimi rivolgimenti, et molte rimesse, et continenze dando del piede a tempo a tempo in terra desiderando perciò ogn'una di queste tali ballarine esser mostrata a dito, et ch'appresso si dica, Ecco colei ch'en ballo ha vinto il pallio. Et quello più è da notare, ch'alcuni padri, et mariti sono, i quali tenendosi più civili, et più nobili de gli altri huomini, pagar sogliono i maestri di ballare, conducendoli a casa per insegnare alla figliuole et mogli loro tal arte, come si dice, per letera. Non è questa una gran pazzia por tanto studio, tanta diligenza, et arte in imparare tal cosa, che quanto più artificiosamente ella s'esercita, tanto è più degna di reprensione appo gli huomini savi?[26]

Ricordiamo qui, a questo proposito, il passo del *Della ostentazione* di Vincenzo Colli detto il Calmeta, già menzionato a proposito della gagliarda nel primo capitolo e che ci serve evocare qui per presentare un'altra critica a un certo modo di ballare delle donne. Il Calmeta racconta di una certa Lucia Stanga, milanese, che nel voler comportarsi come un uomo balla la gagliarda:

In Milano oggidì è una giovene di competente bellezza, nata di nobili parenti e in casa assai illustre maritata, che Bianca Lucia di nomina. Costei ha in sé molte parti laudabili, che ciascuna da per sé farieno qual si voglia di donna tener singulare: Musica d'ogni natura d'instrumento e d'arte di canto, affabile con ciascuno, casta del corpo e al coniugale amore ossequientissima. Ma, persuasa da alcuni adulatori che l'hanno sollevata con metterle in capo ch'ella è la più 'niversal donna del mondo, s'è data per questa vana boriosità a schermire, ballar la gagliarda, portar pugnale a canto, un mantello alla brava, e molte altre

---

26 Simeon Zuccolo da Cologna, *La Pazzia del Ballo*, In Padova, Per Iacomo Fabriano, 1549 (ristampa anastatica Forni, Bologna 1969), pp. 19 v-20 r.

operazioni che dal sesso muliebre si doveriano non solo fuggire ma abominare. Imperocché, essendo la venustà e la continenza quelle che sopra l'altre cose il muliebre sesso adornano, ogni volta che la donna da quelle si aliena, contrafà alla sua natura, né più donna ma nuovo mostro si doveria appellare. Pur costei, tuttavia inebriata di questo bestial fumo d'esser la prima donna nel mondo, tra quelle notabili doti che le possono dare perpetua fama, mescola quest'altre parti che di grandissimo biasimo le sono cagione. Quante volte ho visto donne di grande stato e di età ormai discreta ballare una certa danza che spingardo i Lombardi domandano, nel qual ballo il corpo inettamente e con gran disconcio vanno agitando, e tal volta ad alcuna grassa le cinne or la barba e or lo stomaco le batteno, per lo qual moto si genera un certo pulverulento sudore sul petto e su la faccia, che ti fa imaginare come poi le parti ascoste siano lorde e stomacose. Deve fuggir ogni singular donna tutti i publici esercizi che la gravità col decoro le toglieno, e non magiar porri o cipolle in publico, come in molte ho visto, o ver bevere bicchieri alti un palmo di vino a mezzo il giorno, e certe altre poltronarie, che più presto a fantesca di cucina che a donna di condizione si convengono.[27]

Tornando a Morello e alle ultime battute della sua *Lettera*, rispettando fino in fondo le norme retoriche della costruzione del proprio discorso, ricapitola brevemente i temi trattati e conclude con un altro *topos* apologetico: loda il nome della Ziralda, sottolineandone la rispondenza etimologica a colei che lo porta: "o Ziralda che il tuo nome vien proprio da girare, che tu lo giri e lui ti fa girare. Il mondo vi gira tutti e due, per il vostro vanto, che finché girerà il sole..." in un crescendo di movimento a spirale in cui il nome, poi la ragazza e con loro il mondo e poi il sole si mettono a girare, l'autore distribuisce lodi a persone e cose che hanno contribuito a farla esistere e a renderla quella che è: il padre, la madre, le fasce, la culla, la ninna nanna, il girello, gli abitini, le mani che la lavarono, le pappe che mangiava e il paese di Gazzolo (nei pressi di Este) dove è nata e cui ha arrecato fama per virtù del suo danzare, così come Angelo Ruzante ha onorato la terra pavana. Qui Morello rende omaggio al maestro scagliandosi

---

[27] Vincenzo Calmeta (1460-1508), *Della ostentazione*, in Prose *e lettere edite e inedite*, a cura di Cecil Grayson, Bologna 1959, pp. 40-41.

contro la morte che se l'è preso prematuramente (era morto nel 1542 a soli 40 anni), alludendo ironicamente al suo antipetrarchismo: paragona la Ziralda alla Laura petrarchesca ritenendo la prima superiore alla seconda perché: "non ho mai sentito dire da nessuno che facesse con i suoi piedi quei passi intricati e scambietti e giravolte che fai tu ".

Morello annuncia la conclusione della *Lettera* di lode dedicandole un sonetto, ma ne storpia la denominazione in *saonetto*, permettendo l'ultimo scoppiettante gioco di parole, che fa il verso alla cultura alta: "a ghe dago sto saonetto chi de sotto, che fuossi la fara pi biancha, e pi saorosa, chuna ballotta de sauon, de quelle que uen da Bollogna".

Struttura, usi linguistici, alcuni riferimenti colti, rivelano la tessitura letteraria che sostanzia il testo di Morello e in qualche modo fanno emergere un ritratto di donna che da una parte assimila e dall'altra decostruisce dall'interno gli schemi convenzionali. L'aver scelto una "ballarina e saltarina" come destinataria di una lode a/convenzionale potrebbe essere di per se stessa una scelta ossimorica e iperbolica. Quale figura femminile contravviene in modo più palese all'immagine ideale della donna che la letteratura alta loda e costruisce per lodare?

Una figura molto simile a quella della Ziralda è tratteggiata in una *Lettera* in cui Andrea Calmo, nel dichiarare alla Signora Cavriola il proprio innamoramento, occorsogli mentre la vedeva danzare, ne descrive modi e movimenti.[28] Di Andrea

---

[28] Andrea Calmo, *Lettere*, a cura di Vittorio Rossi, Torino 1888, Libro IV, Lettera 18, pp. 293 e segg.: "A la signora CAVRIOLA. Madona piena de lizadria, de agilità e de velocitae, quanto pi e' stago a vardar la vostra gaiardezza, tanto pi stupisso, me maraveio e resto confuso, che int'una femenela ghe sia tanta destrezza. Sapi, cuor mio d'oro, che i brighenti se inamora, se incozza e resta matonii, segondo i acidenti che i afera carnalmente e si non busia, che l'ochio quello, ancora ch'el deverave esser zudese arbitro de la creatura, che'l pi de le volte scandaliza sì fattamente el senso, ch'el sconvien butarse a una man e lassa dove el so destin el conduse, perché no gh'é reparo a voler che i corpi, i apetiti e i spiriti se acompagna egualmente; la rason questa, ch'el genio de la zente recerca chi una cossa e chi un'altra; mo no se vede per esperientia, che l'homo haver in tavola marzapan e vedando d'i trioli, el no magner de altra vivanda? E talun che sar accopagnao de muier, che al despeto de la natura el vor intrigarse con una sarasina? E cusì chi a un muodo e chi per diverse vie: mi quando ve visti a balar, ancora che avevi la mascara su la fazza, restiti un cogumaro da menestra, perché vu menavi tanto presto le gambe e si scorlavi tanto ben la vita, che moriva de voia de cognoserve. Hora ben pu far salti a torno, tirar cavriole, balar s'un pe solo mez'hora e intra l'al tre quel monaro con le gatorigole; ohimé quel andar indrio, inanti, quelle

Calmo, attore che recitava i testi da lui stesso composti, si sa che proveniva probabilmente da una famiglia della piccola borghesia veneziana e che non era digiuno di lettere.[29] I primi tre libri delle sue *Lettere*, opera di successo, a giudicare dalle ristampe pubblicate lungo tutto il Cinquecento e fino al 1610, compaiono a stampa tra 1547 e 1552, il quarto nel 1566. Le lettere di Calmo, che si possono collocare all'interno del genere delle lettere facete, che ha origine nel medioevo e ha esempi fino all'inizio del cinquecento, sono una parodia della moda dell'epistolografia letteraria. Recitate ancor prima che scritte, conservano i ritmi dell'oralità nell'accentuazione della musicalità del testo attraverso l'alternarsi di assonanze e dissonanze e i giochi di parole.[30]

---

represe, quei ganzi e zurlar a pie zonti; e tutto con mesura, con dessegno e con gratia, oltra la bela vita grande, grassota, proportion; e al tandem vedandove el viso d'una riosa damaschina, made cagasangue, e' romasi, fé conto, un lugaro tacao al vischio; intisi anche da un mio cognoscente, che oltra tante galante particularitae, vu gieri la zentilezza del nostro seculo, la cortesia del mondo e la bontae de la nostra etae, talmente e de sì fatta sorte che el sta in vu farme beato o desconsolao e si ben no so far tanti tremoli, come haver praticao, veder che anche mi no saré un gofo. Ancora ch'el sia deferentia da le cosse moderne a le antighe, pur al pi del vulgo ghe piase, questa padoana de mazza porco, zoioso, anella, fortuna, torela mo vilan, vanti de spagna, saltarelo, oselino, descarga piere, la conchiera, bassadanza, lassela andar la povera puta, te parti cuor mio caro, el toresan che canta in su la torre, tirai tutti dal canto fegurao, che m'arecordo haver, un per de calze paonazze, col mio zupon de raso festechin e scarpe bianche stravestio, sun le nozze di Renoldi citadini, marid int'una fia nobele, danzar dal vespro inchinamente Dio basta mezanotte, de mese de zener, che beai chi me podeva abrazzar e farme d'i favori; e si el novizzo me impì, che se usava de quei fazzoletti grandi, de confeto e de bozzolai e vosse al tutto che restasse a cena. Adesso se fa usanze che a malastente i pulesi, che salta cusì forte, poderave star saldi; mo vu, al sangue de san Bin, sé tutta de fero, de marmoro, de rovere e de noghera a far tanta fadiga, straca questo, straca quello, ti suso un, laga l'altro, e segondo che i homeni doverave avanzarve, e vu i meté de soto, che i no sa avrir boca e si ho per opinion de largo inditio, che vu strocassé una zurma de galia. In bon ponto podeu esser vegnua a la luse! Mo che fierezza, mo che destrezza, mo che fortezza la vostra! E tutto con modestia, prudentia e honestae, che anche ho volesto veder con oculis mei e si ho trovao che porté le vostre braghesse de ormesin e la fassa intorno el stomego, azzé che le menuse no vaga in qua e in là; e per no mostrar le vergonze intel voltarse intei scambieti. Mi no credo mai che a scuola habi imparao tanti bei ponti; ma el ve xe stao concesso dai cieli cusì raro privilegio, el qual no se ne trova diese in tutta cristianitae (...)."

[29] Non si conosce la sua data di nascita, ma nel 1540 già recitava e morì nel 1571 all'età di 61 anni, come risulta dalla pubblicazione del necrologio. Cfr. Giorgio Padoan, *La commedia rinascimentale veneta*, Neri Pozza, Vicenza 1982, pp. 155-70.

[30] Vedi l'*Introduzione* di Rossi nell'edizione delle *Lettere* (Torino 1888).

Il quarto libro, tematicamente più unitario perché ispirato a motivi amorosi, raccoglie lettere in cui l'autore in prima persona anche se non in senso strettamente autobiografico si rivolge a donne, identificate dal nome (ma senza cognome). Di ogni donna viene elogiata o biasimata una particolare qualità o vizio del corpo, del carattere e del comportamento. Vittorio Rossi, l'ottocentesco curatore delle *Lettere*, ritiene che le destinatarie siano realmente esistite e ha reperito alcuni dei loro nomi nel *Catalogo di tutte le principal et più honorate cortigiane di Venetia.*[31] Madama Cavriola tuttavia non compare nel suddetto elenco.

Dunque Cavriola sarebbe una cortigiana realmente esistita particolarmente dotata nell'arte del danzare? O piuttosto una figura immaginaria la cui costruzione non è forse indipendente da quella della Ziralda?

Partiamo dal nome. Il salto è prerogativa motoria delle capre, e la capriola è un passo saltato. Il vocabolario della Crusca definisce la capriola come "quel salto che si fa in ballando, sollevandosi diritto da terra con iscambievole mutamento di piedi" e in senso lato "qualunque salto ben spiccato da terra".

Pietro Aretino evoca il legame etimologico tra il nome attribuito al movimento movimento e l'animale in una descrizione che rimanda a una analoga immagine di ballerina. Il contesto è la scena conclusiva della Prima giornata dei *Ragionamenti*, in cui la Nanna racconta che, mentre era novizia al convento, fu condotta da un frate a udire "musiche angeliche" e assistere a una "comedietta molto gentile" offerta a un folto e rumoroso pubblico di frati e suore dissoluti. L'esibizione della ballerina funge da introduzione della commedia, che risulta essere una farsa sull'adulterio condita di peti, turpiloqui e della messa in scena di un rapporto sessuale per sole voci.

> Dopo questo venne una ferrarese che ballò sì gentilmente che fece maravigliare ognuno: ella facea cavriole che non le avria fatte un cavriuolo; con una destrezza, Dio, con una grazia, Antonia, che non avresti voluto veder altro. Che miracolo era, raccogliendosi la gamba mancina a usanza della grue, e fermatasi tutta nella dritta, vederla girare come un tornio: di modo che la sua veste gonfiata per il presto rivolgimento spiegatasi in un bel tondo, tanto si vedea,

---

[31] Codice Cicogna 2483 del Museo Correr, di cui riferisce Rossi nell'*Introduzione* all'edizione delle *Lettere* (Torino 1888), p. CVII.

quanto le girelle mosse dal vento sopra d'una capanna, o vogliamo dire quele di carta poste dai fanciulli in cima ad una canna che, distesa la mano dandosi a correre, godono di vederle girare sì che apena si scorgono.[32]

Di questa ballerina ferrarese vengono descritte due figure: i salti, eseguiti con grazie e destrezza e una giravolta eseguita saltando sul piede destro, con la gamba sinistro raccolta verso l'alto al modo delle gru. Gira tanto velocemente che la forza centrifuga che gonfia la veste: la similitudine della girandola qui evocata era presente anche nel testo di Morello. In questo caso la natura movimentata e vorticosa del suo modo di danzare è in stretta correlazione al contesto promiscuo in cui viene messa in scena.

Le qualità che Calmo attribuisce a Cavriola sono la leggiadria, l'agilità, la velocità, la gagliardezza, ma in particolare la destrezza, inusuale in una "femenela". Sono proprio l'abilità e la peculiarità che ella dispiega grazie al suo danzare a provocare l'innamoramento, nato dal senso della vista, che dovrebbe condurre al giudizio e alla critica - dunque alla condanna morale - ma al contrario "afera carnalmente (...) perché no gh'é reparo a voler che i corpi, i apetiti e i spiriti se acompagna egualmente". Calmo è preso dal desiderio di conoscere Cavriola quando ancora lei indossava la maschera, quindi non per la bellezza del suo volto, ma per il suo modo di muoversi: "perché vu menavi tanto presto le gambe e si scorlavi tanto ben la vita, che moriva de voia de cognoserve". La visione del "viso d'una riosa damaschina" non fa altro che confermare l'impressione ricevuta. Di nuovo ritornano le caratteristiche notate nella danza della Ziralda, ovvero la velocità delle gambe nell'eseguire giri saltati e capriole, nel mantenere a lungo l'equilibrio su un solo piede, anche se qualcuno le fa il solletico. Cavriola si muove in avanti e indietro eseguendo "con mesura, con dessegno e con gratia" riprese (termine tecnico che appare nella manualistica orchestica e indica uno spostamento laterale), cambiamenti di peso del corpo, salti a pié pari. Il tutto accompagnato dal movimento concitato del busto che ha caratteristiche rispondenti al tipo fisico della

---

[32] Pietro Aretino (1592- 1556), *Sei giornate*, ed. G. Aquilecchia, Bari 1969, p. 46. L'associazione è evocata in un altro passo della stessa opera all'interno della descrizione di una fanciulla ideale per il matrimonio: "Dalle in mano il liuto, pareva maestra del suono; dalle in mano il libro, simigliava a una poetessa; dalle in mano una spada, avresti giurato che ella fosse una capitana; vedila ballare, una cervietta; odila cantare, una angeletta", p. 60.

"ballarina" riscontrate in altri testi: "la bela vita grande, grassota, proportioné". Cavriola non è mai stanca e la forza delle sue membra è tale da stroncare una ciurma di galeotti.

Ma quel che ancora più sorprende Calmo è il fatto che tali virtù coreutiche siano associate alla gentilezza, alla cortesia e alla disponibilità di danzare anche con chi non è alla sua altezza. In Cavriola si dispiegano le qualità tipicamente femminili della modestia, della prudenza e della onestà, dimostrate anche nel modo di abbigliarsi, con una fascia stretta sul petto per contenere il movimento del seno e "braghesse de ormesin" a coprire le vergogne, che il movimento della gonna potrebbe lasciar intravedere.

L'ambiguità letteraria propria dei testi qui presentati, continuamente in bilico tra realismo e parodia, si presta a renderli fonti letterarie, ma, con le dovute cautele, anche storiche. Belcolore, Nencia, Ziralda, Cavriola, sono figure di "ballarine" per la costruzione delle quali gli autori attingono a piene mani alla realtà, a un modo di ballare diffuso nell'Italia centro-settentrionale della prima età moderna, soprattutto nei contesti popolari urbani e rurali, ma anche, quando trasposte in cornici letterarie, si prestano a rappresentare il rovesciamento di un'immagine femminile costruita altrove, secondo gli ideali e le norme della cultura di corte da un lato e dalla moralità cristiana dall'altro.

Le lalde e le sbampuorie della unica e virtuliosa Ziralda: ballarina e saltarina scaltretta Pavana: destendue in tuna slettra scritta in lengua pavana per lo argutissimo Messier Iacomo Morello da Padoa: non più venuta in luce: cosa bellisssima et ridiculosa, In Vinegia, appresso Stephano Allessi, alla Libraria del Canalletto, al Fontego dei Thodeschi, in Calle della Bissa, 1553

TRASCRIZIONE	TRADUZIONE
Questa se una slettra in lengua snaturale del Pavan: scritta a un hom da ben che haea la lome de quel santo che de mezo el gabam per lamor de DIO: E sel no foesse peuo a diraue chel no foesse sto i megior compagni al mondo de quello e de questo: La fo scritta da uno altro cervellissimo che a sommi, che se a non foesse poeretto, a ge la impareraue a tutti du: Chi sa el strassauio, slenza le suo conse e lage star quelle de gialtri: Chi no entende, sto fauellare, e a chi el no ge gratta le regie, non se ne impazze: Chi ha desconzo el magon, magne do dozene de chio da carro al di, e po la notte tegne una pria da molin sul bonegolo che i guarira: E chi non vorra dire che sto zanzume[i] suppia dessavio, tuoga do bene de pirole de quelle che che fa le mie piegore chel ge tornera lappetetto: A quigi chel piasera, bona sproficiata: A chi el fara fastubio, quando i me inscontre per la via: che i	Questa è una lettera nella lingua naturale del pavano, scritta a un uomo dabbene che aveva il nome di quel santo che dimezzò il mantello per amore di Dio. E se non fosse morto vi direi che non ci sarebbero stati miglior compagni che l'uno per l'altro. Fu scritta da un altro cervellissimo che sono io, che se non fossi poveretto, ne avrei da insegnare a entrambi. Chi sa lo strasaputo, legga le sue cose e lasci stare quelle degli altri. Chi non capisce questo modo di parlare e a chi non solletica le orecchie, non impazzisca. Chi ha lo stomaco sottosopra, mangi due dozzine di chiodi da carro al giorno, e poi la notte tenga una pietra da mulino sull'ombelico e guarirà. E chi non vorrà dire che questo chiacchiericcio sia insipido, prenda due balle di caccole di quelle che fanno le mie pecore che gli tornerà l'appetito. A coloro cui piacerà, buona scorpacciata, a coloro cui darà fastidio, quando mi incontrano per la strada mi sputino un

me spue uno di suo uuogi in lo muso che a gel perdono: Se tutti foesse dottore per slettra, el sin darae du al marchetto.[ii]

A M. Martin Speciale dallagnolo in Pava Iacomo Morello

Messiere Martin me caro e pachiarotto. grosso de vita: e sottile dinzigno: pizzolo de persona, e grande dintelletto: Richo damisi, danemo, e de robba: tondo in le nege, e aguzzo in lo cao: bondi e bonano. legrisia e dinari: Ne mai per tempo a vegnire, ne se inruzenissa el caenazzo de la saratura de la porta de la vostra morosa: E la vostra bona ventura, che guarente che i sorze un di no ue fazze un gniaro intorno alle nege: azzoque el sonzale no vage in despiersia: an compare? Semin sta scalmana de caldo, che sento mi? Puh.uh. tanto tanto, cha me son tolto uia dalla gruppia. E in tel uolerme cauar fuora dun dente una panogia de sorgo bellintrega, che ho catto magnando in tuna piaza: ho tanto sfurego, e smissio, que le una bona hora que a no fazzo altro che spuare: buf. buf. che cancaro sera questo? a pagerae mezo quartiero de nose, e che me foesse tanto a pe:

occhio nel muso che glielo perdono. Se tutti fossero dottori nelle lettere, se ne comprerebbero due con un marchetto.

Allo speziale signor Martino dall'Agnolo di Padova

Messer Martino, mio caro e ingordo, grosso di vita e sottile d'ingegno, piccolo di persona, e grande d'intelletto, ricco d'amici, di animo e di roba, tondo di natiche e acuto di capo, buondì e buon anno, allegria e denari. E che nel tempo venire non si arrugginisca mai il catenaccio della serratura della porta della vostra morosa. E che abbiate buona fortuna e voglia Iddio che i topi non vi facciano un nido intorno alle natiche, affinché la sugna non vada dispersa, eh compare? Non senti questa scalmana di caldo che sento io? Puh, uh, mi sono appena allontanato dalla greppia. E volendomi togliere una pannocchia di sorgo intera che ho trovato mangiando in una piazza ho tanto sfrucugliato e rimescolato che è più di un'ora che non faccio altro che sputare: buf, buf, che canchero sarà questo? Pagherei mezzo quarterio[x] di noci, e mi sentirei a posto, che vi potesse arrivare uno sputo in uno di questi vostri occhi cangianti, che stiate due ore a togliervelo: perché mi fate

que a ne poesse ariuare con uno de sti scarcagion in tun de qui uuostri uuogi de ganzante, que a stasse du hore a despettolarvelo: per que a me fe scriuere adesso: que a non ge nho pi uuogia que habbi me habio la mogiere de Sier Girotto di scattaron[iii] per ingrauarse. que le uintagni chel pouerhom de merda furega: e si no ge remielio quel ge posse cattare la castralecha: E po, mhai appetto una soma addosso, maore que no giera la panza de Dona Checona di pendalari: que hauea un taolazzo die cullate cum tanta sonza intorno: quel ge besogne tri para de buo a portarla a sopelire: per que un di no possanto suugiare el panzaro: i ge messe uno de qui bordiegi aguzzi e busi de cao pin de bvruo: Mo, per que el bruo giera massa caldo, el destempere el sonzume de muo, que la poeretta si chage el bruo, in grani el grasso. e puo sbori fuora anche la uita. tutto in una botta:	scrivere adesso: perché non ne ho più voglia di quanta ne avesse mai avuta la moglie del Signor Girotto del torsolo per ingravidarsi, che sono vent'anni che il poveruomo di merda fruga e non c'è altro rimedio che egli possa trovare se non la castrazione. E poi mi hai affibbiato una soma addosso più grande della pancia di Donna Checona dei Pendalari, che aveva un tavolazzo[xi] di natiche con tanta sugna intorno, che ci vollero tre paia di buoi per portarla a seppellire. [Morì] perché un giorno non potendo svuotarsi la pancia le misero una di quelle cannucce aguzze e cave piena di brodo. Ma dato che il brodo era troppo caldo, stemperò la sugna in modo che la poveretta cagò il brodo e il grasso in grani e poi le scoppiò fuori anche la vita, tutto in un colpo solo.
Mo per que daspuo cha ge uego con giuogi del celibrio qualche puocho: che con quigi del cao, le trentagni buoni cha sbaucho: a me imagheno que in sto mondo: el no se posse fare el maor ben, ne la pi bella valentisia, com far piaser a tutti: E smascellamentre a chi tin domanda: E	Ma da quando vedo un po' con gli occhi del cervello - dato che con quelli della testa sono trent'anni buoni che sbavo - immagino che in questo mondo non si possa fare bene maggiore e più bella cosa di valore che far piacere a tutti, e specialmente a chi te lo chiede. E tanto più l'uomo lo deve fare, quando non ne va del suo, se non parole. Io, che come disse questa, sono del parere che si

tanto pi lhom el de fare: quando el no ge va del so lome parole: Mi, che com disse questa, a son de quel parento, che habiando a dare da ontiera parole per fatti: za que uu mhai domande, e prego: que ue dige delle mie parolle. Vogianto uu una consa da mi che mi per darvene a uu, le no me cala a nu: e que a mi el costa puocho e a pede uu, e ualera asse: que ge nhai pi desierio, que no ha un uiegio tetego, de trare una correza: E per zontena Crezanto con digo quel supia scapotagno sora tutte laltre conse belle, el far piasere a tutti: pensanto che agnhom me tegnerae per un talponazzo da brusare, sa no cercasse de contentarue: a me son delibro de fare el me poere:	debbano dare più volentieri parole per fatti, dato che mi avete domandato e mi avete pregato perché vi dica le mie parole, volendo voi da me una cosa che per darla a voi non manca a noi, e che a me costerà poco e che per voi varrà assai, ne ho più desiderio di quanto ne ha un vecchio stitico di scoreggiare. E per giunta credetemi quando dico che sia superiore a tutte le altre cose belle, il far piacere a tutti: pensando che chiunque mi riterrebbe un ceppo da ardere se non cercassi di accontentarvi, mi sono deciso a fare quel che posso.
Arui doncha le regie, cha ve le uuogio impire de parole: Mo aldi: se le no sara mo cossi parole assasone, paie, slettrane, e parole que ghabie di fatti per entrega, con uossemo uu: E parole de si bel laldo, de sta uostra tosa ZIralda: que uoli cha ve depenza cum parole, con la meriterae: dari la colpa a uu solo: per que a disiui cargar de sta faiga spalle conuegneuole a portar el peso: con sarae mo uno de quisti slettran filuorici, que tutto el di struchola fuora parolle de i slibrazzonantigi: que sa de ponto in	Aprite dunque le orecchie che ve le voglio riempire di parole. Ascoltatemi, che se non saranno parole assennate, digerite, letterate e parole che contengano i fatti per intero come volete voi, e parole di sì bella lode di questa vostra ragazza Ziralda, che volete che ve la dipinga con le parole, come meriterebbe, darete la colpa soltanto a voi stesso perché avreste dovuto caricare di questa fatica spalle capaci di portarne il peso, come sarebbe uno di questi letterati filologi che per tutto il giorno spremono fuori parole dai libraccioni antichi, che sanno per filo e per segno in che modo si deve lodare un

iurio: e a que muo, se de laldare un christian que merite laldo: e a que muo se die biasemare uno que supia da pochon: E no un hom da uilla, sdramazzon[iv]: co a son mo mi: que no sa, ne po saere, lome quel puocho que lha porto de la panza de so mare. E si ben quello, e el pi megior saere: de quello de quigi: che vogianto stassaere, guasta el so saere snaturale: tendando al saere de gialtri: fuora de la snaturalite: Tamentre per que el ge ne puochi, e squaso negun que nasse con un saere de so pe, quel no ge besogna la uuouera di suo brazzi: Mi, no ho possu esser de quigi: E po la me sagura si e sta piezo de sora pezerissimo: que el prue de la me uilla, no spiagna gnan me el guagnelio: de muo, che se me mare, col snaturale de me pare, quando la me pense fuora, la me de puocho saer: El no haere po habio chi me nhabi insegno gamba, a he mancho saere e saore, chun sturolo:[v] A no se doncha a comuo a ue pore sastruffare: Mo bona, quel no ge ua lome parole: e che chi fa quel chi po, si ha saldo la partia:

Orsu, el to: Si mi doesse ben, ben, egualiuamentre faellare de le lalde: e de le bampuorie, [vi] de sta tosa: el besognerae che haesse pi lengue in

cristiano che merita lode e in che modo si deve biasimare uno che sa di poco. E non un uomo di campagna, stupidotto come sono io, che non sa né può sapere se non quel poco che ha portato dalla pancia di sua madre. E anche se quello è il sapere migliore, rispetto a quelli di coloro che volendo strasapere guastano il loro sapere naturale, portando il sapere degli altri fuori dalla naturalezza. Al contrario ce ne sono pochi, anzi quasi nessuno, che nasce con un sapere proprio, che non ha bisogno di muovere le braccia. Io non ho potuto essere uno di quelli e poi la mia sciagura è stata peggio del peggio: che il prete del mio paese non mi ha spiegato nemmeno il vangelo, in modo che se mia madre, col naturale di mio padre, quando mi partorì mi diede poco sapere, non ho più avuto nessuno che me ne abbia insegnato altro e ho meno sapere e sapore di una pezza da piedi. Non so dunque come potervi soddisfare. Meno male che non ci rimetto se non parole: chi fa quel che può ha vinto la partita.

Orsu, eccoti. Se dovessi ben bene e adeguatamente parlare delle lodi e dei vanti di questa ragazza, bisognerebbe che avessi più lingue in bocca che capelli in capo. E bisognerebbe che facessi come fece quel pecoraio che, dovendo essere

bocha, que cavigi in lo cao: E si harea besogno, que a fesse con fe quel pegoraro che habianto a esser Zuese de quelle tre putte el le uosse uedere tutte tri in nu per nu: e an de megio: per que el fo ben giotton si: mo lhave an un puocho del mazzucho: che mi, a uuo dire de mi: si mi foesse sto mi, in quel debattao: harae uogiu an bragagnarle. e cercare da que saore le saea: per que, purasse fie, a he uezu de belle brasuole, que al magnarle, tira sti se co i dente, ti no in puo cavare, un contrutolo al mondo: ne alla gola, ne alla panza. E si ben sti philuorici, da PAva dise, que in lo muso se cognosce a pe del vero la bonta que se ha in la panza: E la bellezza que se ha sotto le cottole: i no la intende: gi ha pigio in tun rouerazzo: el falla la filuorica: e smassellamente, in le femene: che chi no in cercha del fatto so: e no le maneza molto ben, no po mai saere de vera scintia que gin parestre: se tu per que? no per que purasse finozzanigi e biegi de fuora, via, e po se troua falsi al tochargli: quante belle botte sene, e po entro le e pine de uin guasto: an? Nasa un molon. el te sa da bon, sastalo, el pesa, tochalo, strinzilo, le duro: tagialo, tel truovi po una sbottega: si che el fo un cogombaro

giudice di quelle tre ragazze, le volle vedere tutte e tre una per una, e ancor meglio, perché fu ben coglione[xii] e anche un po' duro d'intelletto: che io, vorrei dire di me: se fossi stato io in quel dibattito avrei voluto anche spalpugnarle e cercare di che sapore sapessero. Perché molte volte ho visto delle belle braciole che nel mangiarle, tirandole con i denti non puoi toglierne nemmeno un pezzettino, né per la gola, né per la pancia. E anche se questi filosofi di Padova dicono che nel muso si riconosce veramente la bontà che si ha nella pancia, e la bellezza che si ha sotto le sottane non la capiscono, sono incappati male. Si sbaglia la filosofia e specialmente riguardo alle femmine, che chi non cerca il fatto suo e non le maneggia molto bene non può mai sapere con vera scienza che cosa gliene pare. Lo sai perché? Perché se sono raffinati e belli di fuori, e poi si rivelano falsi nel toccarli: quante belle botti piene sono piene di vino guasto, eh? Annusa un nasello. Ha un buon odore. Tastalo, pesa. Toccalo, stringilo, è duro. Taglialo, lo trovi spappolato. Sicché fu un cetriolo Maestro Paride perché se avesse voluto emettere una sentenza certa e giusta avrebbe dovuto, dopo aver fatto spogliare le tre ragazze, oltre a guardarle, toccarle, cercarle, annusarle e tagliarle.

mistro parise per que sal uolea fare la sintintia derta, e iusta, el desea daspuo chel fe despogiare le tre tose oltra el guardarle, tocharle, cercharle, nasarle, e tagiarle: Mo dinchindamo, o che liera un hom de stoppa: o castro, o che sel foesse sto un stallon, el so paron, no harae me guagno un quartier de fromento: o ueramente quel so mestiero giera come el me, de parole: Che mi pensantome de ueere quel tre rose in nu per nu: e quel se ge doueua mo ueere quelle carne bianche dure e qui pomitti reondi: el se me destira quanti slimbri: e quanti nerui que ho dintorno la me uita: chel pare que dallegrezza a uuogie buttar fuora: zo que ho magno sta doman: Do cancaro el magne quel fier parise menchion quel fo: quel meritaua alhora esser castro: azzoque nol poesse pi lassar somenza del fatto so:	Da ciò si deduce che era un uomo di stoppa, o castrato o che - se fosse stato uno stallone - il suo padrone non avrebbe nemmeno guadagnato un quarterio di frumento, o che in realtà il suo mestiere era come il mio, di parole. Pensando di vedere io quelle tre ragazze una per una e che gli si dovevano vedere quelle carni bianche e dure e quei pomoli rotondi, mi si distendono tutte le membra e tutti i nervi che ho intorno al ventre, che sembra che per allegria voglia buttar fuori quello ho mangiato stamattina. Che il cancro se lo mangi quel fiero Paride che fu minchione, che meritava allora di essere castrato affinché non potesse più lasciare il seme di sé.
Hora bentena: mi no e possua ueere de sotto della bandinella, sta uuostra tosa Ziralda: e per zontena, sa no fesse toncha la sentintia gualiua del fatto so: el no sara miracolo: per que a ve dighe, quel besogna bragagnar le tose: a volerle po saere laldare con le merita: Toncha si no la laldere a uuostro muo, besogna que ga metti tutto el uuostro inzigno, per farmela	Ora, beninteso, io non ho potuto vederla sotto i panni questa vostra Ziralda e per giunta se non fosse dunque la sentenza rispondente a verità non sarà un miracolo perché vi dico che si devono spalpugnare le ragazze se si vuole poi saperle lodare come meritano. Dunque se non la loderò a modo vostro bisogna che mettiate tutto il vostro ingegno per farmela maneggiare perché soltanto in quel modo saprò dire la verità e dire miracoli su di lei. Messer Martino caro, per cominciare a darci dentro vorrei che il cancro mangiasse le

manezare: per que puo in quella fie, a saere dire la verite: e si a dire miracoli del fatto so: Messier Martin me caro, per scomenzare a darge entro: a uorae chel cancaro magnasse giuuossi de uostro pare, que ue ande a mettere lome, Martin: No perche Martin no suppia un lome an ello da homo: Mo per que el no me sbrissola mo si ben in la gargatta: con farae mo Bortholamio, Simon, o Aliessio: A cherzo sa voli cha ve dige el vero, che a quel tempo se uendesse i bie lome. e que vostro pare no volesse far la spessa dun bello e quel uel lagasse moar su alla comare: per manco fastubio. e che ella vezantoue cosi toffollotto, la uel pettasse a quel muo: Messier Martin doncha me hanoro, zentile e cortesarin. Mi a cherzo quel se catte do sorte de bellezza: una del anemo del inzigno, del saerse goernare: intendiuu? e questa e quella che uale. pi de laltre: e que dure eternamen: Laltra del corpo, desser biegi, ben forme, e questa svola in tun suppio e pi tosto che polvere inanzo al uento: Tutte da ste bellezze uen si conuen an tutte laltre conse bone del mondo, da Messier Domene Christo: paron sora i paron: e Segnor dora i Segnore: E ello le da a chi el uuole: hora una a uno: hora laltra a

ossa di vostro padre, che ha voluto darvi nome Martino. Non perché Martino non sia un nome da uomo, ma perché non mi scivola bene nella gola come farebbero Bartolomeo, Simone, Alessio. Penso, se volete che vi dica il vero, che a quel tempo si vendessero i bei nomi, e che vostro padre non volesse fare la spesa di uno bello e che ve lo abbia lasciato appioppare dalla comare, per meno fastidio e che lei vedendovi così tracagnotto ve l'abbia messo così. Messer Martino dunque, mio onorato, gentile, cortese.

Credo che si trovino due sorte di bellezza: una dell'animo, dell'ingegno, del sapersi governare, capito? E questa è quella che vale più delle altre e che dura eternamente. L'altra del corpo, di esser belli, ben formati, e questa vola via in un soffio e più veloce che polvere al vento. Tutte queste bellezze vengono, così come vengono anche tutte le cose buone del mondo, da Messer Domine Christo, padrone sopra i padroni, e Signore sopra i Signori. E lui le dà a chi vuole: ora una a uno, ora l'altra all'altro. Una volta ne da a uno un po' più di una, e un'altra volta un po' più o un po' meno dell'altra secondo il suo volere che non sbaglia e non può

laltro: tal botta, ne da a uno, un puocho pi de una: e laltro, un puocho pi, o un puocho mancho de laltro: segondo el so uolere que no falla: e que no po fallare: e sel pare a i bachiochi que tal botta lhaere un bel cao de cauigi, e po du schinchi de zoetta stage male, le chi i no intende la manefattura del mistro: E chi nol cognosie, no sa, ne po saere, el per que del fremo; si ben agnhom dise la soa: Hora lagom anare ste noelle: que le no e suppe da un gazzollatto co a son mi: El paron del paraiso, le da ello ste bellezze: E chiare fie, el ne da una intriega a un solo: segondo el nostro peretolo: mal in assetto: E pi chiare fie, e squaso mai, el le da tutte du in tun pecholo: a un solo: per que, si ben le sliberale: sora i sliberali, despensatore delle suo benette gratie: le con serae mo a dire, una mare que habbie quattro, o cinque gonelle per sio figiuole, una straffirintia da laltra: e tutte belle: la ge le ten aloghe in tun coffanazzo: e gin laga mettere mo una, mo laltra: mo chiare fie: e squaso mai la gin laga mettere du o tri una sora laltra: azzo que quando la ge le da, la tosa para tanto pi bella: que la no parerae, se la ge le lagasse portar ogni di: E con la mare uuole fare una bella botta, la ge

sbagliare: e se sembra a chi parla a vanvera che avere un bel capo di capelli e poi due stinchi di civetta tagliati male, è che non intendono la manifattura del maestro. E chi non lo conosce non sa ne può sapere il perché con certezza, anche se ognuno dice la sua. Ora lasciamo stare queste novelle, che non sono da ficcanaso come me. Il padrone del paradiso, dà lui queste bellezze e raramente ne dà una intera a uno solo secondo il nostro appetito mal in assetto. E più raramente, e quasi mai, le dà tutte appiccicate a uno solo: perché pur essendo liberale sopra i liberali, dispensatore delle sue benedette grazie, sarebbe come dire una madre che abbia quattro o cinque gonnelle per le sue figliole, una diversa dall'altra e tutte belle e gliele tiene chiuse in un baule e gliene lascia mettere ora una e ora l'altra, ma rare volte, e quasi mai gliene lascia mettere due o tre una sopra l'altra in modo che quando gliele dà la ragazza sembrerà tanto più bella di quanto sembrerebbe se gliela lasciasse portare ogni giorno. E quando la madre vuole fare un bel colpo, gliele mette tutte una sull'altra in modo che tutti la guardano per la meraviglia di vedere tante belle gonnelle in un mucchio. Credo dunque, per tornare a quel che stavo dicendo che quando uno a questo mondo ha una di

le mette tutte una in su laltra: de muo, che tutti la guarda per smaravegia de ueere tante belle gonelle in un mugio: Mi cherzo mo per dirue con a disea, che quando uno, in sto mondo ha una de ste du bellezze: quel suppia una bella consa: e quel se posse molto ben contentare: e tanto pi con lha quella del anemo: per que quellaltra senza questa, segondo el me peretolo: uale asse puochi dinari: Per que, suppia se la sa esser bella, una tosa del corpo: con la beua un mogiuolo de uin mal bogio, la schittolera tanto, que in puochi di la somegiera una caualla magra, secha, rostia, affama, male *inuerna: magna dal cao a i pie, dai* polmonciegi: E chi mette el so pensiero, in ste tranfuonie de carta da strazzo, no la pigia dal bon cao: e indreana i se cattera, co a me cattie an mi una de ste notte:	queste due bellezze è una bella cosa e che possa essere molto contento, tanto più quando ha quella dell'animo, perché quell'altra senza questa secondo il mio parere vale assai pochi denari. Perché se una ragazza sa di esser bella di corpo, sappia che se beve un goccio di vino mal fermentato, cacherà tenero tanto che in pochi giorni somiglierà a una cavalla magra, secca, arrostita, affamata, che ha passato male l'inverno, mangiata da capo a piedi, dai polmoni. E chi mette il suo pensiero in fandonie di carta straccia, non la prende dal verso giusto e si troveranno imbrattati come mi trovai io una di queste notti.
quel me parea haer catto un gran borson de smozzanigi, e si a manezava con tanto piazere, que a me ghe perdeva a guardargli: Aldi se la so bella, per luogargi qui i nome foesse tolti, el me parse que a i mettesse in tuna busa, drio el me cortiuo, e per que negun no andesse a furegare muelo, crezando cattar dinari: a calie zo le braghesse, e si ce cagie in cima: Al	Mi sembrava di aver trovato un gran borsone di mocenighi,[xiii] e li maneggiavo con tanto piacere, che mi perdevo a guardarli. State a sentire se non è bella: per metterli in un luogo dove non potessero essermi tolti mi parve di metterli in una buca, dietro il mio cortile, e perché nessuno andasse a frugare la terra smossa credendo di trovar denari, tirai giù le braghe e ci cagai in cima. Al sangue del cancheraccio, il giorno dopo, mi svegliai e invece dei marchetti[xiv] mi trovai tutto nella merda. Tenetevi in bocca[xv] questo parlare: mio caro Messer

sangue del cancarazzo, quando fo la doman: cha me desdromencie, in pe di marchitti a me cattie tutto in la merda: imboche uu sto parlare: el me caro messer Martin: Mo ben ui la bellezza del corpo, si el puorpio uno insognio: e sti polastron, que ge se perde in cercha: drio pasto, in luogo de confeto, el ge roman el pentimento: ne per pianzere, ne per pentirse dhaer do fe a ginsuogni, ge zoua un zarabaldan: [vii] per que, pria tratta tempo passo, e coreza mollò: el no se catta cerotto alli specieri: que suppia bon da fargi tornare in drio: e cosi i roman sti baluchi da babion: Tamentre an sta bellezza del corpo, se da stemarse si: ma puocho: fe uostro conto, que la se, conserae mo a dire una arsente ben affamo, que suppia a nozze, che con lha ben magno de bona melestra brasuola, formaggio, quel supie satrusso el buel cagolaro, inchin alla dereana schiona, sel ge zugasse drio pasto, una de quelle torte: que sai mo far uu: Messier Martin, la serae bona si: mo no mo da farne tanto caueale, con se farae del pan, e del vin: per zontena, la bellezza del anemo, si e el pan, el vin: quella del corpo, si e la torta: che purasse die fa dolere la panza: e amalare i christiagni: pur, con

Martino. E' ben vero che la bellezza del corpo è proprio un sogno, e questi pollastroni che si perdono a cercarla, alla fine del pasto, invece del confetto, riman loro il pentimento: non per piangere né per pentirsi di aver dato ascolto ai sogni, gli giova un nonnulla: perché non era passato molto tempo che mollò una scoreggia. Non si trova rimedio dagli speziali che sia in grado di farli tornare indietro e così rimangono come dei vecchi rimbambiti. Mentre questa bellezza del corpo è da stimarsi, ma poco: fate conto che sia come sarebbe a dire un asino ben affamato a un banchetto di nozze, che dopo aver mangiato buona minestra, braciola e formaggio fino a satollare l'intestino retto fino all'anello del deretano gli si aggiungesse a fine pasto una di quelle torte che sapete fare voi, Messer Martino: sarebbe buona, ma non da farne tanto capitale come si farebbe dopo aver mangiato pane e vino: allo stesso modo la bellezza dell'animo è il pane e il vino: quella del corpo è la torta, che fa anche venire il mal di pancia e ammalare i cristiani. Tuttavia, come vi dico, si deve stimare anche questa, come si fa con i sogni. La sera, quando si va a letto ognuno vorrebbe trovarsi la notte in sogno con una bella ragazza, sua morosa e qualche volta pisciarsi addosso per la

ve dige, a degon stemare an questa: tanto che con se fa ginsuogni: che la sera, con se va in letto, agnhom vorrae pi tosto cattarse la notte in suogno con qualche bella tosa, so morosa: E tal botta, pissarse sotto da dolzore: che insugnarse de essere apicho, scoò o bollò: dal bogia. E cossi, tutti ha de piasere de veere pi tosto una bella tosa, che una burta: Mo el besogna arecordarse de fatto, que le uno insuogno: e no ge frabicar suso: el so pensiero:	dolcezza piuttosto che sognare di essere impiccato, frustato e marchiato a fuoco dal boia. E cosi tutti han piacere nel vedere una bella ragazza piuttosto che una brutta. Ma bisogna ricordarsi subito che si tratta di un sogno e non costruirci sopra il pensiero.
Mo quellaltra bellezza, bondi bonano, Coppe nale, bona diesse, questa si e quella che chi la ha, po ben cantare quel versettolo che dise: te DIO laudaro, po ben pissarse sotto, e po dire que gi ha suo: po ben dromire i suoi suogni compij po ben uiuere senza haere inuilia a negun: po ben beuere a dezun, qul no ge fara male, po ben tegnirse in bon e stare col so alemo contento: Questa, e quella frellazzo me caro, que degon stemare: Questa e quella, que degon cercare: Questa e quella che fa i furti: Questa, de essere mettua denanzo a nu, con se mette la faua inanzo a i porciegi, e a questa, a degon correre drio con pi uuogia, che no corron al pallio de scarlamatto rosso, in questa a se degon	Ma quell'altra bellezza, buondì e buonanno. Coppe nale, bona diesse.[xvi] Questa è quella che chi ce l'ha può cantare quel versetto che dice: ti loderò Dio, può ben pisciarsi sotto poi dire che ha sudato. Può ben dormire sonni tranquilli, può ben vivere senza aver invidia di nessuno, può ben bere a digiuno che non gli farà male, può ben ritenersi fortunato e stare con il suo animo contento. Questa è quella fratellazzo mio caro, che si deve stimare. Questa è quella che si deve cercare. Questa è quella che fa i frutti. Questa, deve essere messa davanti a noi come si mette la fava davanti ai porci e questa si deve rincorrere con più voglia di quanto non rincorrano il pallio di rosso scarlatto. In questa ci si deve specchiare. Questa si deve accarezzare. Questa è quella, che chi ce l'ha, si deve guardare e ammirare come una meraviglia. Questa è la vera bellezza, contraria a quell'altra dei sogni.

spegiasre: A questa a degon far carezze: Questa e quella, que chi lha, al degon guardare e smirare per smaravegia: Questa sie la vera bellezza, contraria a quellaltra de gin suogni: Questa e quella che chi ha sale in zucha, que chi ue senza ochiale, in fa caueale, e sattacha a questa hanora questa vol ben a questa, oh bellezza bella. o bellezza santa, beo chi tha. oh bellezza de DIO, DIO te salve: DIO te guarde, e mantegne: Te si ben quella ti, che quellu, o quellie, che ha quella altra del corpo, senza ti: E fa to conto, una burchiella senza timon, un tinazzo senza foondo, un carro senza rue, e un siolotto senza busi, vagasse pure a pettare un sogatto dintorno al so collo, e destrazzesse in menuzzole, con sier menegazzo di bognon, che per volerse far richo in un ano fo apicho in quindese di, per que pensanto che quella bellezza del corpo muzza, e se desfa denanzo da i nuostri uuogi, con fa el pan de megio in le verze, e che quella de lanemo, dura e durera, quanto mai po durare, el durare, gie ber uuorbi del celibrio, gi ha ben perso la stema, chi stema la bellezza del corpo, per que, che vale un bel pomo rosso, biancho, grande, e reondo, que habie po el verme entroge, an? Chi e	Questa è quella che chi ha sale in zucca, che chi vede senza occhiali, ne fa capitale, e talvolta s'attacca a questa, tal'altra vuol ben a quella. Oh bellezza bella, oh bellezza santa, bello chi ti ha. Oh bellezza di DIO, DIO ti salvi, DIO ti guardi e ti mantenga. Sei proprio tu quella che quelli o quelle che hanno quell'altra del corpo, senza di te, fa conto che siano un burchiello senza timone, una tinozza senza fondo, un carro senza ruote, un setaccio senza buchi. Vadano pure a legarsi una corda intorno al collo e si straccino in minuzzoli come il Signor Menegazzo di Bognone, che per voler diventare ricco in un anno, fu impiccato in quindici giorni. Perché se pensano che la bellezza del corpo sparisce e si disfà davanti ai nostri occhi come fa il pane in mezzo alle verze e che quella dell'animo dura e durerà quanto mai può durare il durare, sono ben orbi di cervello, han proprio perso la stima, coloro che stimano la bellezza del corpo, perché quanto vale una bella mela rossa, bianca, grande e rotonda, se poi ha il verme dentro, eh? Chi è quel frequentatore di bordelli, scriteriato, così dappoco che vedendo una ragazza - sia pur ella bella e al suo comando - che ha i calcinacci sotto la pelle, si mettesse a volerla scalcinare? Qualche idiota rischierebbe di lasciarci i

quel bordenallazzo? desdalduro, si figon. que uezanto una tosa, per bella que la supie. E lhabbi anche al so comando, que vezanto che soto la pelle la ghabie el calcinaro, se mettesse a volerla sgaregiare? qualche merlotto andarae a risego de lagarge i dente, e le mascelle:	denti e le mascelle.
Mo saiu con la e, Messier Martin? le femene de sta fatta, el besogna lagarle da un lo, con se sarae mo, el pomo dal verme, que se mette su una schaffa, in chin me che le marzo de fatto, e po se butta ai puorci: Alincontragio, se de fare de una tosa, que se ben, la ne tanto slechegna, (pur che la non incenda) ma que la supia bella entro, que lhabie un bel cuore, un anemo polio, nettto, mondo, nemigo de agno sporchieria: A una de queste, mi me attacherae ontiera, e si ge ramerae ontiera dintornoui, che somigierae un porco que rumasse in tun loame ui, e si, el me farae pi bon pro ui, pensanto, e sapianto que la haesse el so anemo bello, e inzegnoso de saerse sempre me accomilitarse al me pettetolo, que no me sarae agno altra bella de suora uia, allimpossibile, e po foesse ruspea, e groppolosa, dinzigno, e dintelletto, che quando a volesse spiogiarla, la me tresse di pie in le coste, con maor	Ma sapete come stanno le cose, Messer Martino? Le femmine di questa fatta bisogna lasciarle da una parte, come si farebbe della mela con il verme, che si mette sull'acquaio finché è marcia e poi si butta i porci. Al contrario si deve fare con una ragazza che anche se non è tanto rileccata (purché non faccia schifo) ma che sia bella dentro, che abbia un bel cuore, un animo pulito, netto, mondo, nemico di ogni sporcheria. A una di queste mi attaccherei volentieri e le remerei volentieri intorno, che somiglierei a un porco che tramesta nel letame e così mi farebbe buon pro, pensando e sapendo che ha un animo bello e ingegnoso, sempre accondiscendente al mio appetito, che per me nessun'altra sarebbe più bella, impossibile, e poi fosse rustica e gobba, d'ingegno e d'intelletto, che quando volessi spogliarla mi tirasse i piedi nelle costole con maggior furia di quanto faccia la puledra di Barba Casuola che quando gli volle mettere il collare al collo gli tirò una pedata nel didietro, come una vacca, e lo buttò un braccio al di sopra di un albero di noci, tanto che ne fece

furia, que no fe la poliera de barba casuola, que in quel chel ge vosse mettere el collaro, al collo, la ge tre dun pie de drio, a muo vacca, e si ge butte, un brazzo in su una nogara, que la fe caire pi duno quartiero de nose in terra: mo ben mi, sta bellezza del cuore, e del anemo, stemo, tutta quanta la e inroigia in te le entragie della Ziralda, con se inroegiasse me ellera dintorno a uno arbore: per que, el se ue, que ella se savia, quel pare sempre me que la suppia noizza: Acostume co e cagnuolo obediente, e reverente a so pare, e so mare, co e uno cauallo ben auzo, alla brena di chi el goerna, amoreole, accorta, uiua, e alliegra, que le un miracolo, che tutte ste conse, nasce dallesser bella, e bona entro la panza, in la so fantasia, entro el so anemo: Mo per que, chi la uolesse ben scrivere, sta so bellezza, que ella ha entro la panza, el besognerae, scanarla con se fa una porcella, e fare del fatto so una donna tomia, con fa qui uuostri mieghi da Paua, equesto no puole essere si ella no muore, e mi, no fauello, ne so faellare, e uuogio faellare, de quello che no uego, a uuo solamente dirue, que mi, tegno per fremo, que a i segnale, della so uita,	cadere più di un quarterio in terra. E così io stimo che questa bellezza del cuore e dell'animo sia tutta aggrovigliata nelle interiora della Ziralda, come si aggroviglia un'edera intorno a un'albero. Perché si vede che lei è savia, che mi sembra che sia sempre novizza, abituata come un cagnolino obbediente e reverente a suo padre e a sua madre come è un cavallo ben abituato alla briglia di chi lo governa, amorevole, accorta, vivace e allegra, che è un miracolo, che tutte queste cose nascono dall'essere bella e buona nella pancia, nella fantasia, nell'animo. Ma dato che chi volesse scriverla bene questa bellezza che ha dentro la pancia dovrebbe scannarla come si fa con una scrofa e fare di lei una donna anatomica, come fanno questi vostri medici di Padova, e questo non può accadere se lei non muore e dato che io non parlo, né so parlare, né voglio parlare di quello che non vedo, voglio soltanto dirvi che io sono certo che a giudicare dai segni della sua vita ella sia più padrona di questa bellezza di quanto voi non siate di me, che non c'è bella polenta che non si guasti, per vostro amore.

ella suppia pi parona de sta bellezza, que uu no si de mi, quel no e si bella smegiazza, que no ge desse uolta, per uostro amore: E se ella no haesse sta bellezza, puocho ge valerae a esser puo bella, si con la e po del so corpo, e della so uita, asse pi della so parte, que el se ue, che la e grande de prima entra, quanto de essere una tosa, que sai che si la fosse pi grande, la somegierae una scalla da figi: E si la foesse massa pizzola, la somegiarae uno tappato da corlo: Mo ben le grande el so douere, ben froma: Haiuu me uezu, una de quelle pri a santantuogno, que luse, e berluse: cosi si e el so bel naso: Haiuu me vezu, de qui schiantisi que tralinste daspuo un schreuazzo de pioza? que ua, e uen in tanta prestisia, que i fa smarauegia? cossi i suo uuogi, que i tuole el fio e i sentimenti, in tuna guardaura: HAiu me do mente, a du raui russi, bianchi, frischi, duri, e tundi? le le suo mascelle de bel ponto? Haiuu me uezu? un figo fiappolin, tondo, gualiuo, pezzenin, e ben fatto, le el so naso preciso: Haiuu me uezu? un pomo ingrano, sbrego un pocholin da un lo aruirse? le la so bocha naiua: Haiuu me uezu, una filza de perle cernue, una ape de laltra, grande tutte a	E se lei non avesse questa bellezza, le varrebbe poco essere bella come è anche nel corpo e nella vita, e ancor più in ogni sua parte. Si vede di primo acchito che è grande quanto deve essere una ragazza, perché tu sai che se fosse più grande somiglierebbe a una scala da fichi. E se fosse troppo piccola somiglierebbe a un piedistallo d'arcolaio. Invece è grande come si deve, e ben formata. Avete mai visto una di quelle pietre di sant'Antonio che luccicano e sbarluccicano: così è il suo bel naso. Avete mai visto quelle goccioline che rilucono dopo uno scroscio di pioggia? Che vanno e vengono con tanta velocità da far meraviglia? Così sono i suoi occhi che tolgono il fiato e i sentimenti a guardarli. Avete in mente due rape rosse, bianche, fresche, dure e tonde? Sono le sue guance precise. Avete mai visto un fico avvizzito, tondo, proporzionato, piccolino e ben fatto, è il suo naso preciso. Avete mai visto aprirsi una melagrana spaccata da un lato? La sua bocca gioiosa. Avete mai visto un filo di perle scelte, una vicino all'altra, della stessa grandezza? Sono i suoi denti spiccicati. Avete mai visto un pollo di pollaio spennato di fresco, bianco, tondo, e morbido? E' il suo collo imbroccato.

un muo? gie i suo dente spiche: Haiuu me uezu, uno pollon de puoualo scorzo de frescho? biancho, tondo, e mollesin? le el so collo de brocha: Haesseu me uezu, un bel coaro? onue, con so gran hanore, el Dio damore poesse starge a albergo? con du biegi cussinelitti ben spimazze, darposarse el cao, le el so petto, e le sue tette, de tutta botta: Du brazzuotti dafaiga, du man que se le pigia el baile o la zappa, e po la se ge da suso una spua, o que bel ueere, o que bel ueere, a butare terrazzo in una barella: La so panza e un bariletto da miele que no e sto anchora mettu a man, que con lhabi la so spinetta, a ue accerto, quel besognera haerge ben mente, per que la buttera massa inuio per la spina, mi no ge ho me, ne uezu, ne toche le sue nege, mo con la balla, que la penze in fuora la bandinella, no posso creere, que le no supie dure con e pri: E al segnale de la cottola, le so megia du bie cortellazzi da bruschare: Del resto po que no se ue? Criu que lhabi la so respondintia, a agno consat Messier si: Mo el no simpo faellare, senza gran prigolo dandare in ambastia, a taso doncha:	Avete mai visto un nido dove con grande onore il dio d'amore potesse stare ad albergo? Con due bei cuscinetti sprimacciati su cui riposare il capo? Sono il suo petto e le sue tette tali e quali. Due bracciotti da fatica, due mani che se prendono il badile o la zappa e poi ci dà sopra una sputata, o che bel vedere, o che bel vedere, a buttare terriccio su una barella. La sua pancia è un bariletto di miele cui non è stata ancora messa mano, che se avesse un rubinetto, vi assicuro, bisognerebbe fare bene attenzione, perché manderebbe troppo invio dalla spina. Io non ho mai né visto né toccato le sue natiche, ma quando balla e spinge in fuori la gonna, non posso credere che non siano dure come pietre. E dai segni della gonna, assomigliano a due coltellacci da potatore. E del resto poi, quel che non si vede? State certi che è confacente al resto, come sa ognuno, Messer sì. Ma non se ne può parlare, senza gran pericolo di mettersi nei guai e taccio dunque.
Mo le ben forza forzuoria, que a ue dige un puocho de la so gagliardisia:	Ma è giocoforza che vi dica un po' della sua gagliardia, del suo ballare e del suo bel saltare, perché, sebbene anche questo è un sogno, tuttavia si farebbe peccato a

del so ballare, e del so bel saltare: per que, si ben an questo e uno insuogno, tamentre el farae pecco, a no in faellare: supianto intre tutte le bellezze del corpo, questo un miracolo: Mo chi e quelu? si impasto, e farbico de legname guosso, cossi bordonalista? que uezantola a ballare si ben, no romagne instornio pi, che si lhaesse magno pan de ogio? Guarda quel zugolaro che sona, quando ella balla, habi faiga de cauar fuora la piua della musa: perinsegnarge andar a tempo: Se ella haesse habbio la mesura in la panza del ballare, za uintagni, la no porae ballar miegio: Mo chi no inarcha i palpieri de giuuogi? con la se ue a fare qui reuuoltoli: con quelle suo belle gambe, si sproportione, que mistro campagnuola, nostro Pauan, hanor di depentore, che e pur hom que porae stare a pe, a quanti antigi e del nostro tempo, e a quanti sin catta, se ben el foesse copelle, strinzian, ne michiele, ne agnoli: tamentre, el no porae frabicare, un paro de gambe, pi belle, ne con pi bel muo: le paresse in bon a tegnir su: e portar per el mondo, du piezzi de perfenaro, [viii] dal lo grosso: con la fa ella: Vergene mare de san Piero: mo la par pur bon, con la balla: que ha a fare una girandolla?	non parlarne, essendo tra tutte le bellezze del corpo, questo un miracolo. Ma chi è colui, così impastato e fabbricato di legname grosso e così impassibile che vedendola ballare così bene non rimanga stordito più che se avesse mangiato pane di olio? Guarda quel suonatore che suona, quando lei balla, par che faccia fatica a tirar fuori la piva della musa, per insegnargli ad andare a tempo. Se lei avesse avuto la misura del ballare nella pancia, da ventanni, non potrebbe ballare meglio. Ma chi non inarca le palpebre degli occhi quando la vede fare quelle giravolte con quelle sue belle gambe così proporzionate che Maestro Campagnola nostro pavano, onore di pittore, pur essendo un uomo che può star vicino a quanti antichi e del nostro tempo si trovano, anche se fosse Apelle, Tiziano, né Michele, né Angeli, tuttavia non potrebbe fabbricare un paio di gambe più belle, né con più bel modo. Sembrerebbero in verità fatte per sostenere e portare per il mondo due grossi pezzi di legno dal lato grosso, come fa lei. Vergine madre di San Piero: ma cosa sembra quando balla. Che cosa deve fare una girandola? Che cosa deve fare una ruota da mulino? Che cosa deve fare il busenello? Favole, frottole, chiacchiere, e minchionate, a suo

que ha a fare una rua da molin? que ha a fare el busenello? fiabole, frobole, zachare, e menchionari, in sparacion del fatto so: a no cherzo, que una galla, dage in terra, e salte su con pi legrerezza de ella: A no cherzo, che un leuoratto zouene, gagiardo, se muoua con si prestisia, con el no po stare asconto: quando el sente el can, con fa la Ziralda, con la ue que la piua, salza, e butta fuora el son, mal de la fieuera, mo le pur presta, in a nare a torno, la romperae una caegia de ferro, in saltare e anare in su, la pare una ferza, in dar zo di pie, la no farae pecca in tuna poina, in spessegare con le ponte di pie el se ge laga giuuogi a guardarla: Mi no se, con sea impossibile, a fare tanti salti, in thun pecholo, schirauoltole, spessegaruole, per tondo, per longo, in su, in zu, e missiare de uita, e po salti anchora: Ma si: ualla intindi ti: mi, no so puo co la ge dura, que se uno, ge tegnisse da gnora suppio sio in la panza, el ge dirae manchare el fio: E essa balla se la sa ballare, la no panteza pi, con se la staesse accolga sotto una lombria, a cur di niespoli: frello? la ballerae suna spa, que la no se tagiarae, frello? la ballerae in su laqua, senza bagnarse i pie: frello? landarae attorno co un	paragone. Non credo che una galla vada in terra, e salti su con più leggerezza di lei. Non credo che un leprotto giovane e gagliardo, si muova con tanta prestezza quando non può stare nascosto, quando sente il cane, come fa la Ziralda quando vede che la piva si alza e butta fuori il suono, mal della febbre, ma è così lesta nell'andare intorno, romperebbe una cavezza di ferro nel saltare e nell'andare in su, sembra un ferzo,[xvii] nel mettere giù il piede non lascerebbe segno sulla ricotta, nel pizzicare con le punte dei piedi ci si lascerebbero gli occhi a guardarla. Io non so, dato che sarebbe impossibile, fare tanti salti in un colpo solo, giravolte, pizzicati,[xviii] per tondo, per lungo, in su, in giù, e rimescolare di vita, e poi salti ancora. Ma se, va a capir tu, io non so poi come fa a durare, che se uno le tenesse per un'ora il respiro fermo nella pancia, le dovrebbe mancare il fiato. E lei balla se sa ballare, non ansima più, come se stesse coricata all'ombra a sbucciare le nespole, sai? Ballerebbe su una spada e non si taglierebbe, sai? Ballerebbe sull'acqua senza bagnarsi i piedi, sai? Andrebbe d'attorno con un mestolo su un tagliere di polenta senza guastarla. Domine padre, da cui queste grazie vengono.

moscolo, in sun tagiero de smegiazza, que la no la guasterae: Domene pare, da ello ste gratie ue:	Il ballare nasce dall'allegria del cuore. Ma il ben ballare, il gagliardo ballare, come fa la Ziralda, io non so da dove canchero nasce. Né nel pavano, né intorno cento miglia è mai stata fatta una festa o ballo con premio, che lei non l'abbia portato via. Mai nessuno, e sai anche tu che ce ne sono molte di ballerine della capellina, ma è la Ziralda, dirai, che le fa ben girare tutte da una parte, che assomigliano a puledre impaurite che drizzano le orecchie e barcollano indietreggiando, così fanno anche quelle che quando la vedono si rodono d'invidia e barcollano e si struggono, che a paragone della Ziralda non saltano tanto che si possa metter loro un badile sotto ai piedi.
El ballare nasce dalla allegrezza del cuore: Mo el ben ballare, el gagiardo ballare, con fa la Ziralda: A no so un cancaro el nasce mi: Va di que in sul Pavan, ne intorno ge cento megia, ge suppie me sto fatto festa, o ballo, da priesio, que ella, no lhabio porto uia: mai negun, e setumo quel ge ne asse de le ballarine della capellina: mo on se la Ziralda, a tese dire, que la fa ben zirar da un lo tutte, que le somiegia poliere ombriose, que tire le regie, e snareza[ix] andagando in drio cullo, cossi le fan an elle, che con le la ue, le se rosega da inuilia, e snareza, e se struchola, che in parego della Ziralda, le no salta tanto, que se possa metterge un baile sotto a i pie:	
Voliuu altro, che tal botta, a la ho uezua anare tanto in su, que ho habio paura che la bampa del sole non ge umpigie i cauigi: e le cottole, e que la tornasse po zo brustole, que la somegiasse, una piegora mal tosera: No fauelle con che remilta la muoue i pie: Haiu me uezu, una delle nostre femene a tagiare lasagnette in priesia? Mo ben cossi la fa ella co i suo pie: Mo aldi naltro miracolo, uage alla	Volete altro? Una volta l'ho vista andare tanto in su, che ho avuto paura che la vampa del sole le appiccasse il fuoco ai capelli e alle gonne. E che tornasse giù abbrustolita e somigliasse a una pecora mal tosata. Per non dire con che velocità muoue i piedi. Avete mai visto una delle nostre donne tagliare lasagnette in fretta? Proprio così lei fa con i piedi. Ma sentite un altro miracolo. Se va alla festa in cui c'è lei uno con imbarazzo di stomaco o che abbia la quartana ha tanto piacere e

festa, on la se ella, uno a magono, o que habie la quartana, lha tanto apiasere, e smaravegia a ueerla ballare, quel guarisse de fatto: per que el so ballare, de tanta allegrisia a chil ue, que tutti i slimbri de la so uita, de chi la ue, a i uorrae ben esser fiapi que i n se destire: e sguinze a muo un luzzato con le insio de laqua: A ue dire el uero, con la uego a ballare: a no marecorso gnan de magnare da tanto dolzore che a sento in ti buegi,

in collision Messier Martin me bello, amigo di virtuliusi, dime, E dime el uero: que uin pare stre a uu del so ballare an? quando a la ui? no ue tirelo mo an uu, el cuore, e lalemo, de fare an uu, du o tri balli, in piua col fatto so? senza mai lagare, que la piua, inse fuora della busa della bocha di zugolari? ma desi, made mesiersi, chal scherzo: E si el zureraue, que el uin uegne uuogia: Mo, a si po, con giera Toffanazzo el preue, che haea bon cuore, e cattiue gambe, o bone gambe, e cattiui lacheitti: e quel ue besognerae, du buoni forcon, a tegnirue drezzo in pe, se deese ballare co ella: tamentre, contenteue de dire, a ballarae se a poesse, e lage ballare a chi po: Ben? se le cossi bella de fuora uia, con se ue? comuo vogiunte creere,

meraviglia a vederla ballare, che guarisce subito. Perché il suo ballare dà tanta allegria che tutte le membra del corpo di chi la vede, qualora fossero mosce si tendono e guizzano come un luccio uscito dall'acqua, A dirvi il vero, quando la vedo ballare, non mi ricordo nemmeno di mangiare, per la gran dolcezza che sento nelle budella.

In conclusione Messer Martino mio bello, amico di virtuosi, ditemi, e ditemi il vero, che cosa ve ne pare del suo ballare, eh? Quando la vedete? Non vi attira il cuore e l'animo a fare anche voi due o tre balli in piva con lei? Senza mai lasciare che la piva venga fuori dal buco della bocca dei suonatori? Ma sì. Ma certo Messiersì, che ci credo. Ci giurerei che vi viene voglia. Ma siete però come era il prete Toffanazzo che aveva buon cuore e cattive gambe, o buone gambe e cattive cosce:[xix] e che ci vorrebbero due buoni forconi per tenervi dritto in piedi se doveste ballare con lei. Quindi accontentatevi di dire, ballerei se potessi e lasciate ballare chi può. Ebbene? Se è così bella di fuori come si vede, come vorresti credere che l'altra bellezza, che non si può vedere se non per i segni, che quelle non siano cose di cui non parlare. Deh volesse domine tecum, che io avessi

que de laltra bellezza, que no se puo ueere, lome a i segnale, che an de quelle, no in suppia an conse da no in fauellare: Deh uolesse domene stechene, que mi haesse tanta forza in sta pena, con che a scriuo. co haueme asento in suo la schina, e que foesse obbrigo sempre me, a ouerarla intorno de ella: que no requierae dalla faiga, inchin chel me durasse el fio: o che me se fruasse la pena:	tanta forza nella penna con cui scrivo come ha un asino sulla schiena e che fossi obbligato a usarla sempre intorno a lei, che non mi riposerei dalla fatica, fin che mi durasse il fiato o che mi si consumasse la penna.
E se mai, el me fo descaro dessere un gnoranton, pe puocho priesio, adesso, me cuoso in la duogia: que no posso dare quelle lalde a sta tosa, que el la merita: Mo a vuo ben dirve, che quello chue ho ditto e uero: E se ben, le conse belle, que e in ella, se ne muzzera via pi tosto che lano della abundantia, per que le nasce da quelle che no se ue, que durera eternamente: e in uita dagni. e de uite, a in degon far stema an de quelle, si con uho ditto, per que, le pur miegio somegiare, a un caual barbaro, que a un castron: E si e pur pi bello, somegiare a una tosa bella, con du uuogi risuotoli, con un muso polio, que a una gobba, sguerza, que ge solle el naso: E in sta tosa, ste lalde se tanto pi belle, quanto che le e accompagne dal bello, que ella ha in lo cuore, e in lo so intelletto, che senza questo, la	E se mai mi dispiacque di essere un ignorantone di poco prezzo, adesso mi cuocio nel dolore per non poter rivolgere le lodi che si merita a questa ragazza. Ma voglio dirvi che quello che ho detto è vero. E sebbene le cose belle, che sono in lei, se la svigneranno più veloci dell'anno dell'abbondanza, perché nascono da quelle che non si vedono, che dureranno eternamente, e anni di vita e vite, si devono stimare anche quelle, così come vi ho detto, perché è meglio somigliare a un cavallo barbero che a un castrato. E anche se è più bello assomigliare a una ragazza bella con due occhi ridenti, col muso pulito, che a una gobba, guercia, col moccio al naso. E in questa ragazza le lodi sono tanto più belle in quanto sono accompagnate dal bello che ha nel cuore, e nell'intelletto, che senza questo sarebbe come una noce senza buoni gherigli, come una castagna guasta, una botte senza vino, due begli occhi senza luce.

sarae, co e una nosa senza buoni mascelle, co e una castagna guasta, un bottazzo senza uin: Du biegi uuogi senza luse: Mo supiando con la e, la no dise me parola, que la no se doesse scriuere de fatto in fondo de scuellotti, on se magna la melestra, per ueerle du uolte al di: La no fa me un seruisiuolo, per pizzolo che suppia, quel no fazze smarauegia: e che da quello, el no se posse tuor linsimpio de farne de gialtri, per questo al uale, per questo la uen stime, per questo la se honore da tutti: o Ziralda da ben, o Ziralda zentile, o Ziralda que la to lome, si e puorpio da zirare, que ti la ziri ella, e ella te zira ti: El mondo ue zira tutti du, per la uostria bampuoria, que inchina chel zireria el sole, sempre se dira del fatto to, hanorandote tutti a una ose: Deh beneto suppia quella somenza, que semene to pare, quando chel te impolle: Beneta la mare que te fe: beneta la fassa que te infasse: beneta la cuna che te uiscolaua: benetto el canto que te indromenzava: beneto el cariuuolo, on te impariessi a caminare: beniti i panisiegi que ti impegavi: benete quelle man que ti lauaua: benete le papine que ti magnaui: beneto supia gazuolo on ti si nassua, nostra uilla hanora del Pauan,	Ma essendo come è, non dice mai parola che non si dovrebbe scrivere subito in fondo alle scodelle in cui si mangia la minestra, per vederle due volte al giorno. Non mi fa un servizietto, per piccolo che sia, che non faccia meraviglia e dal quale non si possa prendere l'esempio per farne altri. Per questo vale. Per questo è stimata, per questo è onorata da tutti. O Ziralda perbene, o Ziralda zentile, o Ziralda che il tuo nome vien proprio da girare, che tu lo giri e lui ti fa girare. Il mondo vi gira tutti e due, per il vostro vanto, che finché girerà il sole sempre si dirà di te, onorandoti tutti a una sol voce: Deh, benedetto sia quel seme che seminò tuo padre quando ti innestò. Benedetta la madre che ti fece. Benedetta la fascia che ti fasciò. Benedetta la culla che ti dondolava. Benedetto il canto che ti addormentava; benedetto il girello con cui imparasti a camminare, benedetti i vestitini che impiastricciavi, benedette quelle mani che ti lavavano, benedette le pappine che mangiavi, benedetto sia Gazuolo[xx] dove sei nata, nostro paese onorato del Pavano, che si può ritenere fortunato di avervi avuta perché prima Gazuolo era meno di una cazzuola di fave. Ora tu l'hai fatto diventare un bel mestolo di peverata grassa, che non si attacca allo scodellino. O Pavano

que la se po ben tegnire in bon, de hauere habio inuelo, perche inanzo, gazuolo giera da mancho, che un cazzuolo de faua mena: Mo ti, me fatto doventare un bel menestrauro da peuera grassa, que no se attache al scoelin: o Pauan auenturo, tiente pur in bon sora tutti gialtri terretuorij della tralia, que sta tosa, te fa asse pi bello que te no sarissi: che se un hom scozzono, sauio de slettra e dinzigno, barba Agnolo Ruzante, te ha hanoro cpn la so lengua doro, e in dottrena, faellando, delle tuo lalde: sta tosa Ziralda co i suo pie ballanto, te da tanta fama, que a no se sel spetrarcho, con la so loretta, in desse tanta, al so paesse, que se bel ella fo bella col dise, che mi a no lhe me uezua, con te ueguo ti: A no he po me senta dire a negun, que la fesse co i suo pie, que piri puoli, e scambiti, e zirauuoltoli que te fe ti: que te somigi una pirompina de zugar al zarzene: o pouera Ziralda, te he ben de besogno della so lengua, del pouero Ruzante, que te aigiesse a mandar la to ose inchina de sora le nuouole, si con te mierti, che maletta sia la morte rabiosa, desconciera de agno nostro pensiero, que in sul pi bello del so bel essere, e dhanorarse ello, el Pauan, lal	fortunato, considerati pure davvero al di sopra di tutti gli altri territori dell'Italia, che questa ragazza ti fa assai più bello di quanto non saresti. Che se un uomo smaliziato, savio nelle lettere e di ingegno, barba Angelo Ruzante, ti ha onorato con la sua lingua d'oro, e ha tessuto le tue lodi parlando con dottrina, questa ragazza Ziralda, con i suoi piedi ballando ti da tanta fama che non so se Petrarca con la sua Lauretta ne abbia data altrettanta al suo paese. Che se fu bella come dice - io non l'ho mai vista, come vedo te - non ho mai sentito dire da nessuno che facesse con i suoi piedi quei passi intricati e scambietti e giravolte che fai tu, che assomigli a una pirompina de zugar al zarzene. Oh povera Ziralda, avresti ben bisogno della lingua del povero Ruzante, per aiutarti a mandare la tua voce fino sopra le nuvole così come meriti. Che maledetta sia la morte rabbiosa, che guasta ogni nostro pensiero, che sul più bello del suo bel essere e d'onorarsi di lui il Pavano, lo prese così come prende tutti. Domine Gesù Dio gli dia requie all'anima. Buon per te che da parte tua ti fai sentire ballando che sei in questo mondo come fa il tuono poco prima di quando vuol piovere. Vivi dunque allegramente, senza paura dell'ingiuria del tempo: E che bel nome

tosse si con la tuole tutti: Domene gieson Dio ghe dage riequia, allanema: Bona per ti mefe, que da to posta, te te fe sentire ballanto, que te si in sto mondo, con fa el ton linste col uo piouere: Viui doncha allegriamen, senza paura de linuilia del tempo: E quel bel lome que te te catto, e guarento inchina sto di, sapitelo goernare inchin alla fossa: Azzoque el se possa dire con uerite, que la to uita suppia sto, co se un bel di chiaro, e seren, dalla doman, inchina a sera: Benche suppianto con te si, con tutte do le bellezze, del anemo, e del corpo, te no puo essere, lome con e loro: que sta saldo a agno tochamento, e con te nhe altro que fare, arecordate de mi, cha te uuogio ben, si ben ti no me cognussi: E vu Messier Martin, innamoro de ste bellezze belle, de sta bella tosa, con se pare duna figiuuola, perdoneme, sa nho possu ariuare alle zonture delle caegie delle suo belle lalde, per que, sai, que in sto mondo, el no ge negun, que posse dire, scriuere, ne penzere una consa que no habbi fine: Mo basta, que mi cherzo, chel pi bel paese de sto mondo suppia la tralia: E que el pi bello della tralia, suppia el Pauan: e el pi bello del Pauan , supia la Ziralda: A ue priego, con la	che ti sei trovata, e ti auguro che come hai fatto fino a oggi, tu te lo sappia governare fino alla fossa. Accioché si possa dire con verità che la tua vita sia stata come è una bella giornata chiara e serena dal mattino fino alla sera. Benché essendo come sei, con tutte e due le bellezze, dell'animo e del corpo, non puoi essere se non come sono coloro che che stanno saldi e non si fanno toccare, e quando non hai altro da fare, ricordati di me, che ti voglio bene, anche se tu non mi conosci. E voi Messer Martino, innamorato di queste bellezze belle, di questa bella ragazza, come è un padre della figliola, perdonatemi se non ho potuto arrivare alle giunture delle caviglie delle sue belle lodi, perché sapete che a questo mondo non c'è nessuno che possa dire, scrivere, né pensare una cosa che non abbia fine. Ora basta, che io credo che il più bel paese di questo mondo sia l'Italia, e che il più bello d'Italia sia il Pavano e che il più bello del pavano sia la Ziralda. Vi prego, quando la vedete, datele per amor mio un saluto di buon amore. E che in segno del bene che le voglio le do questo saponetto/sonetto[xxi] qui sotto, che forse la farà più biancha e più odorosa, che un pezzo di sapone di quelli che vengono da Bologna. Voi siete grasso e saporito però

ueze, dege per amor me un saluo de bon amore: E che a pe del ben que mi a ge uuogio, a ghe dago sto saonetto chi de sotto, che fuossi la fara pi biancha, e pi saorosa, chuna ballotta de sauon, de quelle que uen da Bollogna: Vu si grasso, e saorio, per ho, unaltra botta, de da fare i seruisij a chi sa: sa no voli romagnire cossi mal satruffo, con romagneri an adesso: per que, a no son cossi reondo, que a no cognossa, que ste mie parolle, se puorpio, con e, le zoette: que ha purasse pena, e puocha carne.	un'altra volta date i servizi da fare a chi sa, se non volete rimanere così mal soddisfatto, come rimarrete adesso perché non sono così rotondo da non sapere che queste mie parole sono proprio come sono le civette, che hanno molte penne e poca carne:
Ziralda, chi te ue ne fia ballare: E far qui salti, con qui tuo scambietti, Ielti, spissi, gualiui, biegi, e dritti: Se seon, al so despetto inamorare: Che la on ti uuolzi giuuogi, per guardare, Agnhom di roman puorpio a muo oseliti: Impettole dal uischio, in su giarchitti: Quel suo spiandor: ge tuo la uial muzzare: Chi alde le tuo parolle: no sin cura, Daltro son alle regie: mo sbasire, In quel piasere agnhom desira e brama: O auentura: nassua per no morire: Che za, te te guagno si bella fama:	Ziralda, chi ti vede una volta ballare: E far quei salti, con quei tuoi scambietti, Svelti, frequenti, proporzionati, belli e dritti: Si sente suo malgrado innamorare Che là dove volgi gli occhi per guardare, Ognuno rimane proprio come gli uccellini Impastricciati nel vischio, con le zampette; Quel suo splendore: cui non si sfugge Chi ode le tue parole, non si cura, D'altro suon alle orecchie ma morire, In quel piacere ognuno desidera e brama. O fortunata: nata per non morire Che già, ti sei guadagnata si bella fama Che nuocere non ti può la sepoltura Che hai avuto questa fortuna Di esser bella di vita e di intelletto Grazie, che hanno pochi, da Cristo benedetto.

Che nuozer no te puo, la sepoltura: Que thabio sta uentura: Desser bella de uita, e dintelletto: Gratie, cha puochi, da Christo benetto.	

[i] Zanza: ciancia.

[ii] Piccola moneta di rame in uso ai tempi della Repubblica Veneta (Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano, ad vocem*).

[iii] Torsolo della pannocchia, qui usato come metafora sessuale.

[iv] Sdramazzon (sdro = sta per scrofa, ma per traslato anche femmina di malaffare, Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano, ad vocem*)

[v] Piccola stoia da tenere sotto i piedi per riparo dal freddo (Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano, ad vocem*).

[vi] "Vampaccia: Gran vamba - Fiammaccia, dicesi, quella che fa il lucignolo troppo grosso della candela osimile", Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano, ad vocem.*

[vii] Cosa di nessun valore.

[viii] Legno con cui si preme la massa del fieno posta sul carro.

[ix] Snanarar: andar sciancato come le anitre (Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano, ad vocem*).

[x] Quarterium: dicesi per ciascuna delle quattro parti dello staio.

[xi] Bersaglio rotondo, ma per traslato metaforico culo grande come una badia (Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano, ad vocem*).

[xii] Giotton: ghiotto, ma anticamente Scimunito, stolido, coglione (Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano, ad vocem*).

[xiii] Nome di un'antica moneta veneta stampatasi l'anno 1475 sotto il dogge Pietro Mocenigo. Dicevasi anche lira Mocenigo e da alcuni Lirazza fina e valeva soldi 20, e verso al 1523 soldi 24 (Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano, ad vocem*).

[xiv] Moneta veneziana.

[xv] Tenete per voi.

[xvi] Mimetismo linguistico del latino.

[xvii] Pezzi di tela con cui si costruiscono (le vele Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano, ad vocem*).

[xviii] Ripetuti più volte.

[xix] Lacheitti: cosce di animali (Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano, ad vocem*).

[xx] Gazuolo, paese di nascita della Ziralda, nei pressi di Este (Padova).

[xxi] Sic, per permettere il gioco di parole successivo.

TAVOLA 1

Allegrezza, da Cesare Ripa, *Iconologia*

CAPITOLO QUARTO

L'AMORE IN BALLO

> Nel ballo congiungesi la destra dell'huomo alla sinistra della donna, et così rappresentasi l'union perfetta della natura humana, et è lecito, che l'una parte goda dell'altra col veder, col toccare, et col parlare, quanto l'honestà comporta.[1]

In termini di meccanismo primario, la danza ha la tendenza a sviluppare una valenza mimetica delle varie fasi del corteggiamento o dell'atto amoroso, ricoprendo funzioni specifiche all'interno della sfera sensuale, pulsionale ed erotica. Tali funzioni antropologiche la configurano socialmente in modo implicito o esplicito come occasione ritualizzata di incontro del partner e come strumento di elaborazione e fissazione di norme di comportamento volte alla definizione di genere e al controllo sociale delle relazioni che lo implicano.

Come si è visto l'educazione alla danza concorre a trasmettere per tramite delle tecniche del corpo che cosa significhi in termini culturali essere un uomo o una donna all'interno di una data comunità. La danza è designata in primo luogo come manifestazione dell'attrazione sessuale per la selezione del compagno, a prescindere dal fatto che uomini e donne danzino insieme o separati, spesso ricorrendo per via mimetica alla riproduzione delle fasi psico-fisiologiche di eccitazione, rilassamento e sfinimento, che richiamano il climax sessuale. A tal fine i membri di un gruppo possono danzare essi stessi o ingaggiare danzatori professionisti di status superiore o inferiore.[2]

---

[1] Rinaldo Corso, *Dialogo del ballo*, Bordogna, Venezia 1555, p. 3v.

[2] Questa proposta di categorizzazione della funzione della danza nella sfera erotica è proposta da Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender. Signs of identity, Dominance, Defiance, Desire*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1988, p. 46 e segg.

In prospettiva storica, nell'Europa moderna la pratica della danza all'interno del ballo, inteso come evento sociale convenzionale nel quale coppie danzano, aggrega alcune delle tematiche legate alla relazione tra i sessi e alla sfera amorosa, in un contesto di divertimento e convivialità che ha strutture fortemente ritualizzate. Spesso alcune forme coreutiche superano la funzione strumentale che il controllo sociale ha loro affidato per diventare di per sé espressioni sessuali, in cui i desideri privati acquisiscono una visibilità pubblica con conseguente destabilizzazione degli assetti raggiunti. Se da un lato quindi può rivelarsi il luogo della perdita del controllo sui sensi e sulla sensualità, esso è socialmente riconosciuto come un mezzo che regola e controlla l'interscambio sessuale e non solo: la danza assume la funzione di instaurare e consolidare legami sociali nella ritualizzazione del matrimonio.

La "custodia dei sensi" [3]

Fino in tempi relativamente recenti, le convenzioni sociali e l'etichetta hanno fatto sì che il ballo fosse l'unica occasione di incontro tra i due sessi in cui si rendeva possibile un'esperienza sensoriale volta alla reciproca comunicazione e conoscenza e inattuabile altrove. Un uomo e una donna che danzano insieme si guardano, si toccano, si odorano, si ascoltano, scoprono l'uno il corpo dell'altra, il suo modo di muoversi e di esprimersi, giungono a una comunicazione sensuale che elude la parola e prelude o allude alla relazione erotica. Guardando alla scena del ballo, l'indagine della sfera percettiva e del controllo esercitato su di essa concorre a definire i limiti alle relazioni tra i sessi, che si modulano intorno al tema dell'amore in un'accezione ampia che comprende i risvolti istituzionali e sociali (matrimonio e procreazione) e quelli sensoriali ed emotivi.

---

[3] Antoniano, Silvio, *Tre libri dell'educazione christiana de i figlioli*, trad. di A. Figliucci, Sebastiano dalle donne et G. Stringari, Verona 1584: c. 88 v : "Appartiene a questa medesima custodia dei sensi, il non udir comedie, che per il più sono piene di motti poco pudichi, et di avvenimenti che riempiono i cuori di fuoco; similmente non si trovi presente il fanciullo a spettacoli lascivi, et a balli licentiosi, ne a conviti dove giovani, et donne ornate si trovano insieme a festeggiare, acciò il misero giovanetto non impari gli occulti sguardi, et vaghegiamenti et resti, non se ne avvedendo miseramente ferito".

Lo scambio di messaggi che precedono l'atto amoroso, come hanno evidenziato gli studi di alcuni etologi, è ben presente anche nei primati, i gesti dei quali, quelli dei maschi in particolare, sono furtivi, a volte impercettibili, e tendono a isolare la coppia dal contorno e in particolare dai maschi dominanti del gruppo.[4] Al ballo si legano così ritualità gestuali quasi impercettibili, che, instaurando l'intimità della comunicazione attraverso segnali che hanno un denominatore comune nel principio della dissimulazione, isolano la coppia dal contesto. La comunicazione verbale svanisce, ma anche il gesto, nel suo diventare sempre più intimo e confidenziale, si compone in un linguaggio cifrato leggibile soltanto all'interno della sfera erotica che tiene unita la coppia.

In quanto anticamera del desiderio e dell'amore carnale l'attività coreutica ha attirato la condanna della morale cristiana. Il trattato contro le danze di Carlo Bascapé e attribuito dalla tradizione a San Carlo Borromeo, di schietta ispirazione controriformista, ritiene che sia proprio della danza "éveiller la sensualité", attraverso la stimolazione contemporanea dei cinque sensi. Di conseguenza uomini e donne partecipano al ballo soltanto al fine di ottenere la soddisfazione del proprio piacere individuale.

> Ils voyent le mouvement des corps, et leurs postures differentes; et les yeux qui ne sont animez que de la curiosité, n'y trouvent que trop d'attraits malins pour éveiller les sentimens de la chair corrompuë. D'ailleurs, la musique, et la douceur des instrumens est toute propre pour émouvoir et pour attendrir. On s'y entretient familierement; on s'y touche l'un l'autre, au moins pour danser (...). Enfin, on s'assemble pour ce divertissement aprés le repas, et le mouvement du corps qui est déja échauffé, ne peut servir qu'à exciter davantage sa chaleur, et par consequent à la disposer aux passions les plus dangereuses.[5]

---

[4] Cfr. Alfred Gell, *Amour, conaissance, et dissimulation*, "Terrain", 27, 1996, pp. 5-14. Ringrazio il Dottor Sylvain Piron per avermi regalato questo articolo.

[5] Carlo Bascapé (attribuito a San Carlo Borromeo), dall'edizione francese: *Traitté contre les danses et les comedies*, Paris, chez George Soly, 1664, pp. 99-100. Sull'attribuzione vedi Alessandro Arcangeli, *L'opuscolo contro la danza attribuito a Carlo Borromeo*, "Quadrivium", n.s., I, 1, 1990, pp. 35-70.

E' solo uno degli esempi possibili, dato che l'argomentazione di condanna della danza in relazione ai sensi ha una lunga tradizione nella letteratura contro il ballo fin dai padri della chiesa, che a sua volta ha radici nella misoginia di stampo cattolico.[6] I luoghi in cui il discorso sulla danza incontra quello sui sensi sono l'accendersi del desiderio e del piacere attraverso gli stimoli percettivi, la definizione della natura umana in opposizione a quella animale o della correlazione tra sanità e insania mentale. Nella filosofia naturale così come viene elaborata nel rinascimento i sensi rappresentano lo strumento principe della conoscenza, pur se posti sotto il controllo della ragione. Se privi di controllo diventano altresì veicoli di sensualità pura, così come sono per gli animali e predispongono agli eccessi del vizio. Il corpo della donna, nel suo essere paragonato a quello dell'animale perché privo del controllo razionale che su di esso l'uomo al contrario sa imporre, è in completa balia dei sensi. La ragione che controlla la sfera percettiva della donna è dunque quella – normativa - dell'uomo.

Sul piano della raffigurazione tra XV e XVI secolo si instaura e progressivamente si rinsalda l'associazione che lega donna e sensualità. I sensi vengono rappresentati in immagini per la prima volta da figure femminili nel ciclo di arazzi della Dama con l'unicorno, fatti tessere intorno al 1550 a Lione, probabilmente come dono di nozze.[7] Il *topos* iconografico avrà successo soprattutto con l'affermarsi e l'affinarsi delle tecniche grafiche e la diffusione della stampa.

Una serie di cinque incisioni di J. Saerenredam (da Golzius) del 1538 illustra i cinque sensi: nell'ordine la vista, l'udito, l'olfatto, il gusto e il tatto (tavv. 1-5). In ognuna di esse, all'interno di una ambientazione cortese, appare una coppia di figure: un uomo e una donna. Le figure femminili sono in primo piano e sembrano esse stesse incarnare la pienezza dei sensi nelle fattezze, negli ornamenti e negli atteggiamenti; al contrario le figure maschili sono in secondo piano, circuiscono e avvolgono il corpo della donna e sembrano incarnare il desiderio in atto stimolato dal senso in questione. Nonostante tali immagini emanino una forte carica di sensualità erotica, l'oggetto di tale

---

[6] Se ne sono ampiamente occupati: Alessandro Arcangeli, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella, Roma 2000; Anne Wery, *La danse écartelée*, Paris, Honoré Champion, 1993; Ann Louise Wagner, Adversaries of dance.*From the puritans to the present*, University of Illinois Press, Urbana 1997.

[7] Ferino Pagden Sylvia (a cura di), *Immagini del Sentire. I cinque sensi nell'arte*, Leonardo Arte, Milano 1996, p. 29.

tensione è estraneo alla relazione tra i due: entrambi sono impegnati a sperimentare il senso preso in esame attraverso un oggetto simbolico su cui si concentra l'attenzione (lo specchio, gli strumenti musicali, il fiore, il frutto), fatta eccezione per la raffigurazione del tatto, in cui il tramite del senso è la pelle stessa. In ogni immagine appare anche il simbolo del vizio verso il quale l'eccesso di ognuno dei sensi conduce, e una didascalia che mette in guardia dagli eccessi dei sensi rispetto ai pericoli che possono procurare. La gioventù precipita nel vizio qualora non reprima la lascivia degli sguardi (vista); nuoce aprire l'udito alla grazia del dolce canto delle carezzevoli Sirene (udito); per quanto un giardino fiorito sia gradito alle narici, spesso tuttavia sotto un dolce profumo si nasconde il fiele (odorato); spesso nuocciono i dolci assaporati dall'avido palato e i desideri lussuriosi della perniciosa gola (gusto); astenersi dal toccare con le mani ciò che è nocivo alla vista, per non essere subito trascinato verso un male peggiore (tatto).[8] Le immagini stesse fanno leva sull'inganno dei sensi, rivelando, nel contrasto tra la debordante sensualità e malizia, tanto maschile quanto femminile e i precetti morali delle didascalie, la contraddizione che è alla base delle rappresentazioni culturali cinquecentesche del corpo e dell'amore e che investe, in base a un analogo procedimento, buona parte delle descrizioni dei corpi nell'atto del danzare.

L'elaborazione retorica del tema dei cinque sensi è un *topos* attraverso il quale la trattatistica d'amore del cinquecento parla dei modi che il corpo ha di rapportarsi con il mondo esterno e con gli altri corpi, prefigurando (o configurando) una teoria della percezione capace di porre sotto il controllo della ragione le relazioni biologiche, ancor prima che sociali, tra i sessi. Nella conversazione di corte messa in scena dal *Cortegiano* di Castiglione, Pietro Bembo definisce l'amore come "un certo desiderio di fruir la bellezza",[9] il quale nasce soltanto dalle cose conosciute, ovvero sperimentate dai sensi, strumenti del primo grado della conoscenza secondo la teoria platonica.[10] L'uomo condivide la facoltà sensitiva con gli animali, ma si distingue da essi perché è in grado

---

[8] "Dum male lascivi nimium cohibentur ocelli, / In vitium praeceps stulta iuventa ruit"; "Ne patulas blandis praebe Syrenibus aures, / Quae dulci cantus saepe lepore nocent"; "Quamvis floriferus sit gratus naribus hortus, / Saepe tamen dulci fel sub odore latet" "Dulcia saepe nocent avido gustata palato, / Votaque damnosae luxuriosa gulae"; "Quae conspecta nocent, manibus contigere noli, / Ne mox peiori corripiare malo".

[9] Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, Libro IV, Par. LI.

[10] Platone, *Convivio*, XXIII.

di sottoporre i sensi al vaglio della ragione, secondo grado della conoscenza, finalizzandoli al bene attraverso il controllo degli eccessi. A compromettere le potenzialità conoscitive dei sensi e a scoprirne le ambiguità è proprio la materialità che ne consente il funzionamento.

In una lezione del 1553 all'Accademia fiorentina Benedetto Varchi[11] configura una gerarchia dei sensi che va dalla vista, il più importante, all'udito, all'olfatto, al gusto e al tatto, a seconda della materialità del medium di contatto. Da tale gerarchia dei sensi dipende una gerarchia di varie forme di amore: al gradino più alto sta l'amore celeste, che non si serve dei sensi ed è intelletto puro, segue l'amore cortese o platonico, che è generato attraverso la vista e l'udito, infine il puro e bestiale istinto generativo, stimolato dall'olfatto, dal gusto e dal tatto. Marc'Antonio Ridolfi, nell'*Aretefila*, una disquisizione retorica sui sensi e l'amore che dipende dal Varchi, racconta a questo proposito un aneddoto a sostegno dell'opinione che la vista sia più importante dell'udito, ambientandolo a un ballo. L'aneddoto racconta di un giovane

> il quale ritrovandosi una sera ad una festa, ove si ballava; s'innamorò di una donna, che voi Aretefila, conoscete, che vi venne in maschera; parendogli bella et à suo modo, cioè, che segli mostrava benigna, e cortese; et cavata, che si fu quella donna la maschera, con tutto, che segli mostrasse medesimamente cortese, e benigna si disnamorò subitamente di lei, non gli essendo il vero viso riuscito, come gli mostrava quello della maschera; si disnamorò (dico) se però si poteva dir prima veramente innamorato.[12]

La cerimonia sociale del ballo è il luogo della messa in scena dei corpi e i testi presi in esame segnalano puntualmente, sottoponendole a giudizio, le stimolazioni sensuali che ne derivano: la vistosità dell'abbigliamento, la fascinazione della musica, il contatto fisico tra i corpi, gli sguardi, le parole sussurrate, l'accelerazione cardiaca e la sudorazione provocati dal movimento rischiano di mettere in crisi i meccanismi di controllo volti ad arginare l'animalità primaria della percezione.

---

[11]Benedetto Varchi, *Lezzione sopra il sonetto di M. Francesco Petrarcha, il quale incomincia 'S'Amore non è, che dunque è quel, ch'io sento?' letta da lui publicamente nell'Accademia Fiorentina la terza Domenica di Quaresima*, 1553 in: *Lezzioni*, Giunti, Firenze 1590, vol. 2, pp. 12-13.

Nella parte teorica della letteratura orchestica sono specificati i comportamenti attribuiti ai due sessi in un cerimoniale definito da rispettare nel corso del ballo. Il cavaliere sceglie una donna, le si avvicina, la invita con una riverenza. La donna si alza dalla seggiola, facendo attenzione a sistemare convenientemente l'abito. Insieme guadagnano il centro della stanza o si uniscono a un gruppo che sta già danzando. La donna offre la mano: il contatto delle mani attiva il senso del tatto e si presta così a innescare la concupiscenza. Ammonisce Petrarca

> prendi il ballare, o qual si voglia altro gioco per una certa relassatione dell'animo, e per uno esercitio che tien sano il corpo, e non per un piacere che snerva le mani.[13]

Spesso il contatto può andare anche oltre la mano. Antonio Cornazano, che abbiamo già incontrato come autore di uno dei manuali di danza della seconda metà del XV secolo, dedicato a Ippolita Sforza e che contiene balli e bassedanze per "nobili Madonne et non plebee", in uno dei proverbi che raccoglie nello stesso periodo riferisce in tono di narrazione faceta di un gesto occorso durante il ballo che fa ricorso al senso del tatto in modo sessualmente esplicito.[14]

L'aneddoto che ci interessa è volto a spiegare l'origine del proverbio "Tu non se' quello", che si usa per chi è presuntuoso o millanta doti o imprese inesistenti. Vi si narra di un giovane piacentino "polito scudiero, e ben fornito di gioie per la sposa, il quale era de' belli danzatori che mai si videro, e ben veduto per tale virtute da tutte le donne". Danzando con una fanciulla cui si accorgeva di piacere, "le ponea in mano il cordone se la vedeva bella, e specialmente essendo immascherato". Durante il Carnevale "una bellissima donzella di contrada" venne a sapere delle prodezze del giovane e convinse il padre a farsi mandare a una "nobil festa (...) in casa d'un cittadino" dove era sicura che l'avrebbe incontrato e vi si recò accompagnata dalla madre. Vedendolo arrivare la

---

[12] Marc'Antonio Ridolfi, *Aretefila*, Rovillo, Lione 1560, p. 103.

[13] Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, Farri, Venezia 1584, cc. 50r-52r: "prendi il ballare, o qual si voglia altro gioco per una certa relassatione dell'animo, e per uno esercitio che tien sano il corpo, e non per un piacere che snerva le mani".

[14] Cfr. *Proverbii di Messer Antonio Cornazano*, in: *Facetie*, a cura di G. Romagnoli, Bologna 1865, pp. 97-98.

fanciulla "con gli occhi di pietà incominciò a solecitarlo, e dimostrarli ardentissimo amore", riuscendo a farsi invitare. I due giovani danzano insieme:

> date con ella alcune volte per sala al saltarello, segna al sonatore che li faccia una piva che li serva più in proposito di darle in mano la reliquia detta, e cosi mutato il suono cominciarono a menarla più trita, essendo seco in ballo una gran turba. E poi che gli ha le mani alquanto stette, e lei risposto con distringere di mani, in quello accelerare della misura che 'l ballo da chi lo mena si trahe in tondo, le pose in mano il bestiolo in ordine; ne lei fugì la presa, e tenne fermo sin che celatamente tenere pote, et questo fè da una volta in suso.

La scena cade sotto gli occhi di un antico amante non ricambiato della fanciulla, che mette in atto la propria vendetta: si veste e maschera per assomigliare al prode giovane e procede esattamente come lui: invita la fanciulla, danza con lei e

> diele in mano il tabernaculo, non sapendo lui chel predecessore fusse a dieci per uno meglio fornito, la qual facenda come questa donzella in mano strinse, trovandosi si in grosso essere fraudata, presto levò la mano e lo rigittò indreto, dicendo: In la mal'hora tua, tu non sei quello; e lassandolo in ballo, andò a sedere.

Secondo Cornazzano il racconto dell'accaduto da parte della fanciulla e dello scornato dà origine non solo al proverbio ma anche – e questo per noi riveste maggior interesse - all'usanza di non porre "la mano se non a discoperto" tanto che "se uno immascherato invita donne, elle gli dicono: Scopriti il volto; e dapoi danzerò".

Sia che il racconto si basi sulle consuetudini diffuse in area piacentina verso la metà del XV secolo, sia che costituisca semplicemente uno spunto narrativo fine a se stesso, esso mostra l'innescarsi di un meccanismo di controllo sui gesti che si basa sulla differenziazione e sul riconoscimento dell'identità.

Sempre nel contesto del controllo dei gesti durante il ballo come prevenzione dei dannosi stimoli sensoriali, è da collocare il dibattito intorno al bacio. In alcune regioni dell'Europa, la Francia in particolare, il bacio, svuotato di significato affettivo, erotico e

simbolico, era usato come gesto puramente coreografico. Lo descrive in tono sapido Antonio Arena:

> Esorto inoltre tutti voi a imparare le danze in cui diamo ripetutamente lunghi baci. Imparate la giannola, i brandi, le graziose avantindrè e tutte le altre che prevedano qualche bacio: chi sa queste è ritenuto fortunato, perché può bersi le belle labbra delle fanciulle. Che cosa c'è di più gradevole per un giovane che baciare le belle ragazze? Niente di meglio per voi né per me, a parte, beninteso, il... fatto compiuto. Quando bacerai le fanciulle, pulisciti il muso e siano i tuoi baci lunghi e appassionati.[15]

Dunque era consuetudine di certi popoli baciarsi nel corso di una danza, senza che ciò provocasse sdegno o disordini, ma non in Italia, come sottolinea Annibale Pocaterra nei suoi *Dialoghi della vergogna*, in cui disquisisce su quella che ora definiremmo soglia del pudore:

> In Francia non sarebbe vergogna a una donna l'esser baciata: la medesima in Italia (ben sciocca di vero in questa parte), verrebbe mostrata a dito... non fu mai luogo, ne tempo, ne gente niuna, che non conoscesse honore, et infamia in qualche sorte.[16]

Anche Vives si scaglia conto la consuetudine del toccarsi e baciarsi ("toccamenti et basci") nel corso della danza, tratteggiandone l'evoluzione e i vari aspetti di tale consuetudine:

---

[15] Antonius Arena, *Ad suos compagnones studiantes qui sunt de persona friantes, Bassas Danzas et Branles practicantes, novellos quam plurimos mandata*, Claude Nourry, Lyon 1529, edizione critica e traduzione a cura di Fausta Garavini in: Fausta Garavini - Lucia Lazzerini (a cura di), *Macaronee provenzali*, "Documenti di filologia", Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1984, p. 84.

[16] Annibale Pocaterra, *Dialoghi della vergogna*, Ferrara 1592, p. 125. cfr. Werner L. Gundersheimer, *Renaissance Concepts of Shame and Pocaterra's* Dialoghi della Vergogna, in: "Renaissance Quarterly", vol. XVLII, n. 1, spring 1994, pp. 34-36. L'autore cerca di tracciare un'idea di "gendering" della vergogna e riconosce nelle idee di Pocaterra un maschilismo tipico.

> Consumavasi per adietro di basciare solamente li consanguinei, hora in Francia et in Bretagna si bascia ciascuno, questo ci fa il battesimo, che pariamo di esser tutti fratelli. Vorrei sapere a che giovano tanti basci, come se non si conservasse altramente l'amicitia, et la charità con le femine? Questo è un principio di bruttura, la quale non voglio esplicare. A me pare che sia costume sporco et barbaro.[17]

Nel paese di Vives, la Spagna, come in Italia invece il bacio era concesso soltanto tra i componenti della famiglia. Fausto da Longiano, nella sua raccolta di usi e costumi antichi e moderni collegati al matrimonio, chiedendosi "Perché fu institutito, che li parenti baciassero le donne ritrovandole per strada", formula alcune ipotesi riguardo l'origine di tale consuetudine:

> Alcuni stimano che essendo stato alle donne interdetto l'uso del vino, perché il delitto loro celare non si potesse, et si scoprisse, fu introdotta questa usanza di baciarle. Altri dicono questo costume essere venuto dalle donne Troiane, sendo giunti doppo lunga navigatione Troiani in Italia, et discesi tutti gli huomini dieronsi à ricercare fra terra, le donne lasciate alle navi di commune concordia, fastidite dal lungo andare errando, et dalla noia del mare arsero l'armata; per tema poi de' parenti, et dimestichi andaron loro incontra ad abbracciargli, et baciare, et far vezzi, onde mitigati gli animi gli si riconciliarono, et rimase poscia fra loro la consuetudine. Credono molti ciò essere perche le donne accrescono in honore, et in podestà, che le viene d'havere molti parenti, sia chi altrimenti giudichi, sendo per legge vietati i matrimonij fra parenti, restò questo solo segno di parentela, che fu il baciarsi trovandosi in via. [18]

---

[17] Jean Luis Vives, *De l'institutione de la femina Christiana, vergine, maritata o vedova*, Venezia 1546, c. 109r.

[18] Fausto da Longiano, *Le Nozze, in cui si leggono i riti, i costumi, gl'instituti, le cerimonie, et le solennità di diversi antichi popoli*, Venezia 1564, p. 35.

> Odi perché perdeo a Folcachieri una gentil fanciulla lo maritaggio del Duca di Storlich. Sensonia fue figlia di messer Guglielmo da Folcalchieri, uno valoroso cavaliere da scudo, e antico gentile e senza dubio ella era maravigliosamente bella. Lo duge di Storlich passava per lo paese, e, veduta lei, deliberò in sé torla per donna. La madre, ch'ebbe nome Madonna Genesa, desinando il conte in camera con lei, e certi altri ch'erano ivi ad albergo, la fecion ballare al suono d'uno mezzo cannone; sicché, a uno accorto ballare ch'ella volse fare ballando e saltando, cadde sì ch'ella mostrò la gamba; sì che il duge ne disdegnò.[19]

L'aneddoto è evocativo di una sorta di esposizione rituale delle doti della promessa sposa attraverso la danza, come se dal modo di danzare si potesse evincerne la disposizione d'animo, oltre che la grazia e le caratteristiche della complessione fisica. Ma l'"accorto ballare" non si addice ad una fanciulla nobile, che per tale ardire viene punita con la perdita del prestigioso pretendente, oltre che dell'onore.

La trattatistica del comportamento nel suo insieme tende a definire dei limiti alle relazioni tra i sessi, che si modulano intorno a due assi principali: il ruolo sociale (reale o simbolico) di cui donne da un lato e uomini dall'altro si fanno portatori e l'amore nella sua accezione ampia che ne comprende i risvolti biologici e istituzionali (procreazione e matrimonio). Castiglione si domanda: "Chi studia di danzare e ballar leggiadramente per altro, che per compiacere a donne?".[20] La domanda retorica vale naturalmente anche nell'altro senso, ovvero la donna danza per piacere all'uomo. Ma è proprio questo aspetto del ballo che preoccupa chi si fa carico dell'educazione morale della donna.

---

[19] Francesco da Barberino, *Del reggimento e costumi di donna secondo la lezione dell'antico testo a penna barberiniano*, a cura del conte Carlo Bandi di Vesme, G. Romagnoli, Bologna 1875, p. 42. In una delle *Novelle* del Sermini, che risalgono alla fine del secolo XV (ed. Vettori, vol. I, novella 1, 102-3), Isabella, figlia di un ortolano, giovane quattordicenne "bella, saggia, onesta e virtuosa" danzava talmente bene da destare meraviglia in chi la vedeva e veniva invitata a tutte le feste della città di Napoli, dove viveva. La regina Giovanna la invita insieme a donne di rango e tutti la guardano danzare. Agapito da Perugia si innamora di lei e la sposa nel giro di pochi giorni.

[20] Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, Libro III - cap. LII.

Un indizio a sostegno di tale ipotesi, pur rimanendo nell'ambito della rappresentazione, è offerto da un filone di testi che corrisponde nella forma, ma non nei contenuti alla trattatistica. In essi è sviluppata una sorta di "educazione alla trasgressione" basata sulla dissimulazione e l'inganno. L'insieme degli insegnamenti esposti *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa sua figliuola ad esser puttana* di Pietro Aretino, si basa sul principio che l'allieva si mostri "tanto puttana in letto, quanto donna dabene altrove". Nell'incontrare il cliente la prostituta deve essere in grado costruirsi un'apparente moralità grazie a gesti e atteggiamenti che non si discostano da quelli proposti dall'educazione alla virtù: sguardi timidi e imbarazzati, rossori improvvisi del volto, saluti e riverenze "con quella maniera che sogliono far le spose e le impagliate",[21] lunghi silenzi alternati a circostanziate parole, dolci e oneste, moderati sorrisi che non scoprono i denti. Nel caso di un invito a cena la giovane prostituta dovrà mangiare poco facendo "bocconi piccini, piccini, e senza ungersi appena le dita", masticando con la bocca chiusa e, finito il pasto, "non ruttare per l'amor d'Iddio"![22] Se per una prostituta è ovvio che il codice della virtù debba essere solo apparente, non lo è altrettanto per una giovane fanciulla di buona famiglia.

Nel *Dialogo della bella creanza delle donne*, di cui l'autore stesso, Alessandro Piccolomini, rivela la natura scherzosa,[23] Raffaella, non mezzana di professione, ma signora decaduta istruisce all'amore una giovane sposa, Margherita, in base al principio morale che la gioventù debba concedersi diletti senza troppe remore. Anche qui, pur in una cornice di aristocratica eleganza in cui l'amore è l'argomento principe di conversazione e il tramite di ogni relazione umana, vengono esemplificate le raffinate strategie che consentono una certa libertà dei costumi.

> Le feste, i conviti, i banchetti, le maschare, le comedie, i ritruovi di villa e mille altri così fatti sollazzi, senz'amore son freddi e ghiacci (....). Amor rifiorisce in altrui la cortesia, la gentilezza, il garbo del vestire, la eloquenza

---

[21] Pietro Aretino, *Dialogo della Nanna e della Pippa*, edizione a cura di Carlo Cordié, Ricciardi, Milano - Napoli, 1976, p. 114. Le impagliate sono le donne gravide.

[22] Ivi, *passim*.

[23] "Per ischerzo scrissi già in un dialogo della bella creanza delle donne, fatto da me più per un certo sollazzo, che per altra più grave cagione, come molti miei amici ne posson far fede.", Alessandro Piccolomini, *Institutione*, Lettera dedicatoria, pagine non numerate.

del parlare, i movimenti aggraziati ed ogni altra bella parte; e, senza esso, son poco apprezzate, quasi come cose perdute e vane.[24]

Un altro testo molto vicino in termini di ispirazione e contestualizzazione al *Dialogo* di Piccolomini è *Lo specchio d'amore* di Bartolomeo Gottifredi. L'autore, gentiluomo e letterato piacentino, mette in scena un dialogo in cui una governante, Coppina, istruisce all'amore una fanciulla, Maddalena. Una festa in una casa patrizia fa da scenario immaginario del primo approccio amoroso: la governante consiglia tecniche di seduzione da porre in atto al cospetto dell'amato e indica stratagemmi che consentano di approfittare appieno delle possibilità di contatto fisico che il ballo offre. I consigli di Coppina mirano all'elaborazione di un linguaggio corporeo della seduzione, che resta comunque nei limiti delle regole esteriori del decoro e si basa sull'arte della dissimulazione.

Coppina innanzi tutto invita Maddalena alla circospezione, dato che il ballo si svolge alla luce del giorno e sotto gli occhi di tutti, ma le rivela anche che danzando con il proprio innamorato può fare in modo non solo di scambiare con lui amorosi sguardi, ma anche parole e carezze. Le consiglia di farsi stringere la mano qualora l'innamorato gliela stringa e se ciò non accadesse, deve essere lei a prendere l'iniziativa con uno stratagemma che dissimuli pudore, fingendo di sputare o di inciampare ed essere obbligata a farsi sostenere. Le spiega anche come arrivare a dargli la mano:

> Io voglio ancor, danzando, che tu gli dia tutta la mano, e non facci un certo rimescolamento e travagliamento di diti nel porgergliela, ché questo è un atto di femina di contado; né fare, come fanno alcune scimonite, che, per parer ben sante, appena si lasciano toccare la punta dei diti.[25]

---

[24] Alessandro Piccolomini, *La Raffaella. Dialogo della bella creanza delle donne*, Brovazzo, Venezia 1539, consultato nell'edizione a cura di G. Zonta in *Trattati del cinquecento sulla donna*, Laterza, Bari 1913, p. 10.

[25] Bartolomeo Gottifredi, *Specchio d'amore, nel quale alle giovani s'insegna innamorarsi*, Doni, Firenze 1547, in: Giuseppe Zonta (a cura di), *Trattati d'amore del cinquecento*, Laterza, Bari 1968, p. 276.

E quando la mano non basta più, la fanciulla deve fare in modo di sollevarsi più che può la manica dell'abito "dandogli modo di toccarti alquanto il braccio". Per questo si devono curare mani e braccia per "tenerle con ogni studio morbide e delicate". Volendo osare ancora di più "dove sarà più buia la sala o minor numero di gente, avendo sempre l'occhio a non essere veduta, che tu gli tiri la mano e lo sforzi a toccarti la coscia manca; e questo non come vizio, ma, quasi che a caso lo facci, con destro modo, di mostrargli t'ingegnerai." [26]

Questo passo di educazione gestuale in riferimento al ballo è un vero e proprio elogio del tatto come strumento di reciproca conoscenza e seduzione. Rispetto alla trattatistica "normativa", che invita a non cedere alle lusinghe dei sensi, e in particolare del tatto che, come si è già notato, nella gerarchia morale di sensi è all'ultimo posto e dunque il più riprovevole, nella rappresentazione letteraria si vede riapparire il corpo sessuato con le sue connotazioni di fisicità e vitalità biologica.

I segni del corpo che passano dal tatto, più volte ripetuti, incoraggeranno l'amato a prendere a sua volta l'iniziativa "quello facendo ed altro ancora" e in lui sempre più forte si accenderà il desiderio d'amore. Secondo Coppina la notte "madre nell'ardimento e fugatrice del timore" è più adatta per mettere a tacere la vergogna.[27] La luce del giorno o della candela è necessaria quando la seduzione passa attraverso il senso della vista, che deve però superare gli ostacoli dell'abbigliamento, frapposti tra occhio dell'uno e corpo dell'altra:

> Potrai ancora, danzando seco, lasciarti cadere un guanto o il fazzoletto o simil cosa. Egli tosto si chinerà per porgeloti, e tu similmente allora ti chinerai, ed in tale atto ti potrà per aventura venir fatto che il suo viso col tuo toccherai; e, s'egli a sorte non si chinerà, o per non se ne avedere o per altro che ne sia cagione, tu, chinandoti, dàgli comodità di vedere le poppe; volgendoti in quel

---

[26] Ivi, p. 277.

[27] Già Barberino avvertiva: "Se pur vuoli entrare in balli, / Dove teco uomini sieno, / Sia di giorno chiaro almeno, / O lumiera sia sì fatta / Che si veggia chi man gratta." (Francesco da Barberino, *Del reggimento e costumi di donna*, cit., p. 260). Un accenno di Buonarroti, nella *Commedia rusticale*, p. 191, precisa che "Il popolo danza per lo più di giorno; la gente civile di notte".

caso verso il lume e lasciandoti cadere il guanto in loco chiaro dirimpetto a lui.[28]

E ancora, del toccare e del vedere:

> Può essere che tu ballassi seco alla gagliarda e, finito il ballo, egli ti porgesse le pianelle, come si costuma. Fara'gli riverenza, e, nel porre dentro il piede, toccagli alquanto le dita della mano. (...) Farai anche, nel mettere il piede nella pianella, che, con l'una e l'altra mano tirandoti alquanto suso la veste da ogni lato, tu gli lasci vedere il pè ed un pochetto della gamba, imperoché non è cosa la quale, nel vederla, più di queste cose inciti l'animo degli uomini, e più tosto lo muova a pensare sopra le parti segrete della donna.[29]

La sequenza dei gesti descritti da Coppina non differisce in alcun modo da quella descritta dal manuale di Caroso, tuttavia la griglia della normalizzazione è a maglie larghe e si presta all'inserzione di stratagemmi seduttivi reciproci.

Un altro stratagemma è necessario per scambiare parole d'amore con l'amato, dato che "non è usanza in questa città che si ragioni in ballo con le giovani da marito, e poco con l'altre donne, se non sono persone famigliari".[30] Come emergeva anche dall'aneddoto narrato da Cornazzano, durante il Carnevale gli uomini indossano la maschera, e dunque possono parlare senza essere visti, mentre alle donne, che sono a viso scoperto, nessuna comunicazione è concessa. Tuttavia

> tu gli potrai rispondere; e, quando per ciò dalla signora ne venissi ripresa, non ti mancherà il dire di averlo conosciuto per lo tale parente, ed io confermerò sempre le parole tue; e, quando pure ella risapesse che egli fusse stato un altro, ti potrai scusare sulla credenza, componendo da te parole diverse da quelle ch'egli t'avrà dette, per colorar la cosa.[31]

---

[28] Bartolomeo Gottifredi, *Specchio d'amore*, cit., p. 277.

[29] Ivi, pp. 279-80.

[30] Ivi, p. 277.

Anche se il tentativo di leggere squarci di vissuto attraverso la filigrana delle sue rappresentazioni narrative può rivelarsi esercizio arbitrario e sterile, in questo caso l'apparente assenza del corpo dalla letteratura diventa segno di una sua presenza pervasiva nella vita.

Riti nuziali

La descrizione più dettagliata ed esauriente delle consuetudini primo cinquecentesche in tema di festeggiamenti nuziali e che - contrariamente a quel che accade in altre fonti - si sofferma estesamente sulla danza è offerta da Marco Antonio Altieri, in *Li Nuptiali.*[32] L'opera "concepisce i rapporti e gli interscambi tra cultura dotta e pratiche 'popolari' senza postulare la supremazia dei modelli della prima - sia un modello di chierici o un modello umanista - sulle seconde, perlomeno riguardo all'argomento di cui si occupa, quello dei riti e delle feste, e in modo particolare quello dei rituali nuziali".[33] In tal modo Altieri "getta le basi di un'etnologia del matrimonio (...) che pone fortemente in luce i fermenti sorprendentemente novatori della riflessione umanista che precedette la controriforma."[34]

Altieri (1450-1532) proviene dalla nobiltà urbana di Roma, è discepolo di Pomponio Leto e amico di Bartolomeo Platina e ricopre incarichi pubblici nell'amministrazione cittadina. Il manoscritto autografo, composto tra 1506 e 1509 e con aggiunte del 1513 è conservato dagli eredi della famiglia Altieri, ma diverse copie ne circolarono in Italia nel XVI secolo.[35] *Li nuptiali* è un'opera in forma di dialogo, cui partecipano nei primi due libri sei interlocutori tra i quali l'autore stesso, cui se ne aggiungono altri 5 nella terza parte. Composta - così come dichiara l'autore nell'introduzione - in occasione delle nozze di un amico romano, elabora una concezione del matrimonio come strumento di solidarietà sociale attraverso le alleanze

---

[31] *Ibidem.*

[32] Marco Antonio Altieri, *Li nuptiali*, edizione a cura di Enrico Narducci, Roma 1873.

[33] Christiane Klapish-Zuber, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Laterza, Roma-Bari 1998, cap. IV: *Un'etnologia del matrimonio in età umanistica*, p. 91.

[34] Ivi, p. 92.

[35] E. Narducci, Introduzione a M.A. Altieri, *Li nuptiali*, cit., pp. XXV-XXIX.

tra le famiglie, con uno sguardo nostalgico nei confronti dei costumi dell'antichità in contrapposizione alla decadenza in cui versa la società romana di quegli anni.

Altieri descrive i riti legati alla cerimonia del matrimonio così come si svolge a Roma in quegli anni a partire dai giorni precedenti ad essa. Una volta stabilita la data delle nozze dieci quindici giorni prima si invitavano parenti, amici e vicini a visitare la sposa. Nel frattempo si radunava un gruppo di "damiscelle et mariate" per far seguito della sposa nel corso della celebrazione religiosa; si convocavano i responsabili del banchetto "et li maiestri anche del ballo" per la festa del giovedì precedente al matrimonio, nel corso della quale "acceptatose lo peso che li era imposto, con incomprensibile allegrìa se locavano al ballare, et al fine superati da lo somno, con molte grida al celo, viva el Signore, tranquillatase la festa senne andavano a dormire". Il venerdì, giorno dedicato all'allestimento dei locali per la festa, lo sposo pranza a casa della sposa. [36]

> El Sabato con un concurso meraviglioso de gentilhuomini et benevoli conioncti, con infinito numero de donne et de donzelle, celebravase el magnare, ballare et non privo del cantare.

Durante la festa da ballo in casa del padre dello sposo del sabato sera un corteo maschile, sposo compreso, scorta "un canestrone, portato in testa da donna ingegniosa, molto audace et assai dextra de lingua: dove erano le veste, collana, corona, et tutto el resto dello ornato che piacessi vestirsene el matino poi seguente". La festa si conclude con un "molto benigno et amorevile acto, cioè la giaranzana, colla quale mantenevase la casa tutta in suprema hilarità".

---

[36] Si noti come secondo il moralista Vives invece il giorno del matrimonio "quale è un principio di nuova vita" si deve trascorrere in preghiera e ci si deve preoccupare che "non fa mestieri che si balli, ne che si bea smoderatamente, et si faccia una stemperata allegrezza", Giovan Lodovico Vives da Valenza, *De l'ufficio del marito, come si debba portare verso la moglie. De l'institutione de la femina Christiana, vergine, maritata o vedova. De lo ammaestrare i fanciulli ne le arti liberali. Opera non pur dilettevole: ma anco utilissima a ciascuna maniera di persona*, In Vinegia, Appresso Vincenzo Vaugris, al segno d'Erasmo, 1546, p. 129 r.

Il lunedì successivo la celebrazione religiosa, dopo la consumazione del matrimonio, gli sposi vengono di nuovo visitati da amici, parenti e vicini. A pranzo vengono servite frittate (secondo Altieri cibo sostanzioso e al contempo a base di uova, simbolo di fertilità e quindi di buon auspicio), in seguito " consumavase el resto dello iorno fra le egloghe, comedie, overo con qualche altro faceto et delectevile intermesso; et satisfactose poi anche de honorata et copiosa cena" di nuovo "terminavase la sera con una alegra et honorata giaranzana".[37]

Sotto lo stimolo di una richiesta di delucidazione da parte di uno dei suoi interlocutori riguardo l'origine del nome *Giaranzana*, Altieri risponde presentando un'ipotesi riferita da "alcuni diligenti et curiosi indagatori di verità". L'ipotesi si fonda su una (falsa) etimologia che legherebbe Geranio (nome che Plutarco attribuisce alla danza guidata da Arianna per condurre Teseo fuori dal labirinto e liberarlo dal Minotauro) a Giaranzana. Il legame etimologico secondo Altieri si rivela anche in una somiglianza formale e tipologica:

> alla similitudine della chorea, ancor fusisse ballo, qual Theseo ordinassi in memoria della victoria assequita dello efferato Minotavoro, havendo al fine trovata via et modo da extricarse de quello sì implicato et perplexo laberinto; alla quale openione la forma dello ballo con verisimil coniectura celli allumina et adduce, vedendolo sì numeroso de homini et de donne; alternato et poi connexo de varij, diversi et differenti giri; sì che non senza maestrìa del ductore se resolva.[38]

Per spiegare come si svolge l'intrico che assomiglia al labirinto Altieri presenta una dettagliata descrizione della chiarenzana, in cui risulta chiaro anche il ruolo dei maestri presenti durante le feste da ballo:

> Li mastri deputati dello ballo mettevano in ordine uno homo et una donna continuatamente, da grado in grado, delli più propinqui et benivoli conioncti, et recognosciutise tutti con grato, amorevile er venerando reverire, principiavase

[37] M.A. Altieri, *Li Nuptiali*, cit., p. 86.

[38] Ivi, p. 58.

la continentia del ballo, observandola per quanto quello ordine in tutto se extricassi; et poi exequendosse, secundo el consueto, con modesti, gratiosi et honorevil gesti, per tanto tricassise lo ballo, che con infiniti et numerosi giri, tutti homini et tutte donne con singular somissione inclinandose, l'un l'altro se toccavano la mano, et per venirne al fine, acciò tutti ballando sella possessiro toccare, durava almen che fussi per assai più che'l spatio de una hora; et così poi con amore et bona gratia affatigatisence tutti, demostrandoce humillima et sottomessa reverentia, significandose alegrezza de tutto el parentado, venivase al finire; et se principiandose le nozze per lo novo matrimonio, congratulandosence insiemi se toccassiro la mano, parme reoscissi non for de proposito ma assai conveniente, che'l medesimo se observassi, vedendolo honorevilmente con festa et alegrezza al voto poi exequito et consumato.[39]

La chiarenzana è una danza eseguita in un numero imprecisato di coppie disposte in formazione di corteo e con un struttura coreografica che consente a ogni uomo di danzare con ognuna delle donne. Una *chirintana* si trova nella redazione senese del *De pratica* di Guglielmo Ebreo ed è attribuita a Domenico da Piacenza. La descrizione è molto sommaria ma presenta delle similitudini con quella di Caroso. Attestata in Italia a partire dalla metà del secolo XV (il nome appare per la prima volta in un sonetto del 1415[40]), ed è descritta per esteso da Fabrizio Caroso ne *Il Ballarino*:

In questo Ballo della Chiaranzana ci suole esse gran confusione, et massime nel principiarla; percioche gl'Huomini corrono à pigliar le Dame, come se fossero tanti Falconi, che corressero à pigliare la preda, onde tal hora ne succedono de' rumori, et de gli inconvenienti di importanza, et massimamente quando s'incontra che due Huomini vadino per pigliare una Dama; la quale per non far torto né all'uno, né all'altro, resta tal'hora di andare à ballare. Perciò è sorto, che ogni Gentil'huomo vada modestamente à pigliar la Dama che le parerà, et

[39] *Ibidem..*

[40] Maurizio Padovan, *Da Dante a Leonardo: la danza italiana attraverso le fonti storiche*, "La danza Italiana", 3 (1985), p. 96, n. 35.

quello che guiderà il Ballo non lo principiarà infino che tutti non habbiano prese le lor Dame.[41]

Proprio per ovviare alla confusione dell'inizio Altieri consiglia che sia compito del maestro ordinare la disposizione dei partecipanti. Per avere un'idea di come il ballo si svolgesse:

> l'Huomo che seguirà dietro, pigliarà la dama che harà lasciata il secondo, et il primo pigliarà la Dama del secondo: et tutti quattro insieme, faranno tutte le attioni che si sono dette de' primi due soli: il medesimo doppo che le haranno finite, et con l'istesso ordine di cambiare le Dame, seguiranno à far gli altri di mano in mano: fino che haranno finito di torsi tutte le Dame, hove tutti insieme si trovaranno à ballare; et quando il primo s'incontrarà con la sua Dama, la pigliarà per la man'ordinaria; et passeggiando insieme con Seguiti, andarà a posarla al suo luogo: facendo la riverenza: et il medesimo ad ogni tempo, passando, faranno gli altri di mano in mano; et con quest'ordine finiranno senza confusione il Ballo.[42]

Si tratta dunque di una danza in cui ciascuna donna danza con ciascun uomo e ciò favorisce l'incontro tra i partecipanti. Per questo motivo la chiarenzana è danza eletta nei festeggiamenti nuziali: la sua struttura - sia sul piano simbolico, sia sul piano della pratica esecutiva - favorisce la socializzazione tra le due famiglie o i due clan dello sposo e della sposa, gettando le basi per alleanze più complesse.

A una ulteriore richiesta di specificazione formulata da Thomao, uno dei suoi interlocutori, riguardo "la cura del ballare", Antonio evoca l'antichità della "chorea nuptiale" ovvero della consuetudine dell'uso della danza "per magnificare quel venerando sacramento coniugale" e per invocare gli auspici della buona provvidenza. Tali riti si svolgevano "non già con doi, tre, over quattro salta in zeppi, come hogie assai diversamente se costuma, ma con profusissima letitia et mutua congratulatione, fra de tante conioncte et benivole persone". Secondo Altieri la degenerazione del costume del

---

[41] Fabrizio Caroso, *Il Ballarino*, Ziletti, Venezia 1581, p. 176.

[42] Ivi, p. 178.

ballo nuziale si è verificata nel momento in cui si è cominciato a eseguire danze nel cui svolgimento fosse implicito il riconoscimento di gerarchie.

> el che ce procedeva in nel locar delli parenti, quali secundo el grado della lor conditione devessiro honorarse, et in quel se defectassi causavase de ogne lor alegrìa periculosissimo disturbo; per cascion che a qualunca poi de questo desisse lo ballo, et homo over donna se fussi, alla qual paressi non esser messa al loco, secundo per la lor coniunctione se opinassi, senne reosciva incontinente et in modo desdegnato, che con grandissima mestitia de ogni homo abisognasse abandonarlo: nè ce era modo posser remediarve, salvo et reservato nollo menassi qualche familiare et intrinseco de casa, over se fussi pur de' soprastantti del ballare; per cascion che nisciuno altro presumito harrìa pensar pur de menarlo, tenendosenne infame et vilipeso, quando che'l ballo refutato se acceptassi.[43]

Altieri spiega che cosa significhi in termini simbolici danzare la chiarenzana prima e dopo il matrimonio e sottolinea la transizione formale dalla danza in cui i partecipanti sono indifferenziati (il cerchio) a quella in file, che nasce dalla necessità di distinguere gerarchie.

> che sì come principiandose le nozze, ballando a quella forma recitata, ciascuno de parenti toccandose la mano del novo parentato, con allegrìa da ogni banda dal principio, mezo al fine proseguito, demostrassiro de concorde et unanime volere realegrarse; el medesmo acconvenisse ostentarne consumato el matrimonio, congratularsene insieme, con amore et carità haverlo con festa, suoni et canti, et con gratia de Dio honorevilmente ancora terminato.[44]

Una descrizione dello svolgimento di una festa nuziale a Milano è fornita da Ludovico Domenichi, che se ne serve per creare la cornice letteraria del suo dialogo sulla nobiltà delle donne, dedicato al Conte D'Aversa, Giovanni Vincentio Belprato e

---

[43] Altieri, *Li Nuptiali*, p. 85.

[44] Ivi, p. 86.

scritto in lode delle donne e per compensare il grave errore degli uomini che per secoli fin dall'antichità le hanno considerate inferiori. Dunque la cornice del dialogo: Mutio Sforza, Marchese di Caravaggio va ad accogliere a Piacenza la sua promessa sposa qualche giorno prima delle nozze per condurla a Milano nel suo palazzo. Qui sono accolti da Violante, la madre dello sposo e da molti gentiluomini ivi convenuti per ricevere i novelli sposi.

> Entrati dunque dentro, tutti si diedero a danzare, et a pigliarsi insieme molti altri honesti diporti; mostrando ogniuno di fuori nel volto, come havea dentro nel cuore, grandissimo segno di allegrezza, et contento, per veder così bella et rara coppia a marital nodo congiunti.[45]

Dopo alcune ore trascorse danzando o guardando danzare viene servita una sontuosa cena "c'hebbe fine assai tardi, secondo il costume delle nozze".[46] Finita la cena alcuni ritornano a danzare, altri a conversare, mentre un gruppo di gentiluomini e gentildonne, condotto dalla padrona di casa Violante "passarono chetamente in un'altra camera lontana dallo strepito delle danze, et dal suono de gli strumenti musicali."

Un documento cinquecentesco di area veneta descrive l'ordine di esecuzione delle danze in occasione di una festa nuziale: alla fine del pranzo si tolgono le tavole per far posto al ballo. Il primo ballo è riservato alla sposa con il compare, il secondo allo sposo con la comare; queste due coppie ballano da sole. Poi tutti possono ballare ma "la sposa bala squasi sempre col compare perché in quel giorno la xe tuta de elo".[47]

---

[45] Lodovico Domenichi, *La nobiltà delle donne*, In Venezia, appresso Gabriel Giolito di Ferrarii, 1549, c. 3 r.

[46] Uno Statuto promulgato a di Firenze nel secolo XV impone il divieto di prolungare i festeggiamenti nuziali che comprendono musica e danza (espressa con tre verbi; danzari, carolari, tripudiari) oltre le 3 di notte (cfr. A. De Gubernatis, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia*, Milano 1878, p. 267).

[47] "Co i gà terminà el pranzo i leva via la tavola e va su el balo. El primo balo xe della novizza col compare, el secondo del sposo cola comare - e no va su altri in sti do bali; - dopo va in balo chi vol e la sposa bala squasi sempre col compare perché in quel giorno la xe tuta de elo. Se bala fin a meza note e anca fin a un boto e ai do boti, e allora la compagnia compagna a casa i sposi, e i va a casa anca lori." Il documento è riportato in: A. De Gubernatis, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia*, cit., p. 268. Sugli

La presenza di un maestro di danza per le fanciulle in preparazione al matrimonio è attestata a Venezia da varie fonti fin dalla fine del secolo XV.[48] In particolare mi occuperò qui di alcune testimonianze visive di tale consuetudine. Si tratta di alcune incisioni di Cesare Vecellio e di Giacomo Franco.

Nella prima, dal titolo *Le spose fuor di casa dopo che sono sposate*, contenuta in *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo* di Cesare Vecellio, ritrae una fanciulla abbigliata per il matrimonio, apparentemente priva di movimento. L'accenno alla danza compare soltanto nella didascalia (tav. 6):

> Sogliono queste spose esercitarsi nel ballare. Et a questo effetto hanno alcuni maestri di ballo dei quali si servono in quei giorni et sono huomini attempati. Et questi nel tempo del parentado sogliono menar le spose fuor della camera nel portico alla presenza dei parenti et di tutta l'altra brigata che ivi se ne sta a sedere. Et così al suono di diversi istromenti fanno alcuni baletti et ritornano in camera dove sono molte donne che le guerniscono, et mutandole spesso di veste, le quali per di più sono di raso o d'altro et bianche, ornate però di perle, d'oro et di gioie di gran valore. I capelli pendono giù dalle spale con alcuni fili d'oro, come nel ritratto si può vedere.[49]

Lo stesso soggetto compare con la dicitura *La sposa col ballarino* (tav. 7) nella raccolta *Habiti delle donne Venetiane* di Giacomo Franco, l'incisore che aveva fornito gli intagli su cuoio per le illustrazioni dei manuali di danza di Fabrizio Caroso. L'immagine, che rispetto a Vecellio introduce la figura del maestro di ballo, è accompagnata da una didascalia in lingua latina e in lingua italiana.

> Dum nuptiae contrahuntur in Alma Urbe Venetiarum inter sponsum, et sponsam; qua novitia appellatur: solent parentes sponsarum in propriis

---

usi nuziali veneziani vedi anche G. Morelli, *Delle solennità e pompe nuziali già usate presso li Veneziani*, in *Operette*, Venezia 1820, I. 160-3; P. Molmenti, Storia di Venezia, pp. 228 e 298-9.

[48] Marin Sanudo, *Diarii*, Venezia 1879-1902; Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima e singolare*, Jacomo Sansovino, Venezia 1581.

[49] Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venezia 1590, consultato nell'edizione a cura di A. Firmin Didot, Paris 1859, p. 103.

dominibus choreas celebrare per biduum, et affines, ac consanguinei illuc accedere, vi visent sponsam, qua quidem statim vi affinem aliquem moverit, exiens e quodam thalamo, ludit in numerum ipsi semper assistente Pirrichario, et postea humilians caput eius affini, lepide, Venusieque, licentiam petit, et hoc toties ab ea fieri solet, quoties per dictum bgiduum, affines, ac consanguinei ipsam visunt.

Nel farsi le nozze delle spose, addimandate in questa città di Venezia Novizze, si costuma dalli nobili tener per due giorni parentato, cioè che li parenti vanno a visitar la nuova sposa un giorno le Donne et l'altro gli huomini; et mentre qualche parente vuol visitar essa sposa, ella uscendo fuori di una camera, et guardata da un vecchio, che gli presta l'appoggio, il quale e detto il ballerino; arriva alla presenza di essi suoi parenti, avanti i quali fa ella un passo e mezo, e poi un saltarello modesto, et inchinandosi con un bello inchino piglia licenza da loro, e se ne ritorna alla sua camera; costumando ciò fare tante volte, quante da essi parenti vien visitata in qui due giorni.[50]

La raccolta è costituita da 20 pagine e 19 intagli che alternano illustrazione e didascalie bilingui in latino e in italiano con capolettera istoriati. Nella sua introduzione Franco sottolinea l'eccezionalità della città di Venezia in materia d'abito in quanto ritiene che le donne che la abitano siano tutte vestite "ad un modo" indipendentemente dal gruppo sociale cui appartengono: gentildonne, cittadine, mogli di mercanti o di artigiani: quel che varia è soltanto la preziosità di perle e gioielli. Tra queste categorie di donne Franco nella sua introduzione omette le cortigiane che sono al contrario il soggetto di alcune delle tavole.[51]

---

[50] *Habiti delle donne Venetiane*, in Frezzarie all'insegna del Sol, s.d. Consultata nell'edizione a cura di Lina Urban Padoan, Centro Internazionale della Grafica, Venezia 1990, p. 7. La curatrice data l'opera tra 1592 e 1610. L'uso desueto della terminologia latina, mostra

[51] Le tavole rappresentano: Principessa di Venezia, Gentildonna Matrona, Gentildonna che piglia i frutti, Gentildonna che suona il liuto, Habito di novizza nobile, La novizza col ballarino, La novizza in gondola, Una che si concia con due specchi, Moglie di mercante con ventolino, Cortegiana famosa, Cortegiana vestita da inverno, La cazza del toro, Cortegiana vestita a la foresta, Giovane innamorato,

Da notare nella didascalia latina l'uso del termine desueto "assistente Pirrichario" per indicare il maestro di ballo, uso improprio che rivela una scarsa conoscenza non solo del latino ma anche della danza nell'antichità. La pirrica infatti, nell'antichità greco-romana era una danza rappresentativa armata, prevalentemente maschile, per nulla assimilabile alle danze nuziali cinquecentesche di cui il maestro raffigurato si occupava.[52]

La novizza porta un abito sontuosamente decorato e i capelli sciolti sulle spalle, intessuti di fili d'oro. Il Ballerino è un uomo anziano con una lunga barba e il corpo appesantito da un mantello. Sostiene la mano della novizza che sembra quasi aggrapparsi a lui. La differenza di statura e un rigonfiamento nella parte della gonna che rasenta il pavimento fa pensare che la novizza indossi le pianelle a zeppa alta, così come era uso in quel periodo e soprattutto a Venezia. L'ambientazione è quella di un interno, come testimoniano il drappo sullo sfondo e la piastrellatura del pavimento.

In un'altra raccolta di incisioni di Giacomo Franco compare un'altra versione dello stesso soggetto: fa parte di una serie di quattro che compaiono nello stesso riquadro ed è titolata *Habito di novizza o sposa col ballarino.* Le altre raffigurano *Habito di gentildonna maritata fuori di casa, Habito di gentildonna maritata per casa* e *Habito di vedova.* Qui tuttavia il maestro è più giovane nell'aspetto del volto e nell'abbigliamento, la guarda ma non la sostiene e la sua figura è più dinamica, quasi fosse ritratta nell'atto di danzare o di mostrare un passo. Di nuovo vi è una sproporzione di statura fra i due, probabilmente dovuta alla moda femminile delle pianelle a zeppa alta. E' interessante notare che il maestro nelle due versioni porta la barba, così come la portano Caroso e Negri nei ritratti riprodotti in apertura dei loro manuali di danza. Si trattava forse di un segno distintivo della professione (tavv. 8).

Secondo quanto Franco e Vecellio affermano nelle didascalie accostate alle immagini, le spose ricorrevano ai maestri, di solito uomini attempati, soltanto nei giorni precedenti al matrimonio. L'età avanzata del maestro rappresenterebbe quindi un deterrente verso possibili risvolti erotico-passionali della lezione di danza o piuttosto

---

Olimpia e Bireno, Mercante Forestero, Innamorato con la ninfa, Diana Acconcia alla Venitiana, Atteone sotto abito lascivo.

[52] Cfr. Paola Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Istituti Editorialie Poligrafici Internazionali, Pisa - Roma 1998.

una garanzia di saggezza e di esperienza? Il maestro di ballo dunque aveva accesso alle case veneziane per insegnare la danza che le novizze avrebbero pi dovuto esibire in occasione della festa di nozze.

Alla raffigurazione di una scena di matrimonio di area veneta secondo le tappe rituali descritte da Franco è da ricondurre un gruppo di immagini in cui il ballo figura come scena centrale.[53] L'incisione conosciuta con il titolo *Festa in un giardino veneziano* di Jorg Breu il Giovane (Augsburg 1511-1547) del 1540 circa presenta una scena che si svolge nel giardino di una villa signorile, probabilmente collocata su un'isola della laguna di fronte a San Marco, dato che sullo sfondo, in lontananza, al di là di un tratto di mare si riconosce il profilo della città con il Palazzo Ducale, il campanile e le colonne sormontate dai Leoni. Gli invitati giungono a cavallo e in gondola. Sulla sinistra, su una piattaforma rialzata rispetto al resto della scena vi è una coppia che danza. La figura femminile porta il velo da sposa e un mazzolino di fiori tra le mani. In primo piano tre coppie danzano davanti a un tavolo imbandito. Sull'estrema destra due uomini maturi (o anziani) discutono: si tratta forse della contrattazione di matrimonio che si svolge tra due capifamiglia o dai due incaricati di tale contrattazione da parte delle famiglie? (tavv. 9 - 9 bis)

Un impianto figurativo simile è adottato anche da un'incisione di Hendrick Goltzius (tavv. 11) e dal disegno preparatorio, frutto della collaborazione con Dirck Barends datato intorno al 1583-4 e conservato al Rijksmuseum di Amsterdam (tav. 12). La scena qui è ambientata in un "portego" e illustra i momenti salienti del rito nuziali, dalla presentazione della sposa, alla contrattazione dotale, alla festa danzante vera e propria, con musica e libagioni. La didascalia dell'incisione sottolinea il fasto e la cura degli abiti con cui le donne del patriziato veneto partecipavano a questo tipo di festeggiamenti. Una coppia sembra danzare al centro della scena, mentre sulla destra (nella stampa) appare la sposa (capelli sciolti, collana lunga e atteggiamento modesto) mentre viene condotta verso lo spazio destinato al ballo.

La differenza tra la stampa di Breu e quella di Goltzius, anche se il soggetto trattato è lo stesso e con affinità di impianto descrittivo, è la destinazione d'uso. La

---

[53] Maurizio Padovan, *La danza nell'arte figurativa a Venezia tra Cinquecento e Seicento*, in Angelo Chiarle (a cura di), *L'arte della danza ai tempi di Claudio Monteverdi*, Atti del Convegno Internazionale, Istituto per i beni musicali in Piemonte, Torino 1993, pp. 239- 258

prima circola in Europa accompagnata da didascalie apertamente ammonitorie, che condannano i piaceri e lo sfarzo della gioventù veneziana, mentre la seconda si accompagna a didascalie semplicemente descrittive dei particolari usi nella ritualizzazione del matrimonio. Tale discordanza ci fa comprendere come I riti nuziali veneziani nella fine del Cinquecento costituissero una particolarità degna di essere osservata, descritta ed eventualmente condannata da parte di artisti stranieri di passaggio, che rivolgevano la loro opera ad un pubblico europeo.

In questo contesto la danza, ancora una volta, è al centro della tensione tra riprovazione e ammirazione, tra condanna e manifestazione del corpo sontuosamente abbigliato.

Danza e stato civile

Nell'introduzione al *Discorso contra il Carnevale* pubblicandolo nel 1607, l'editore Gio. Iacomo Zane, dichiara di aver trovato l'opuscolo manoscritto 10 anni prima presso un libraio di Capodistria - che a quel tempo era un importante centro di cultura umanistica - e di pubblicarlo perché, facendolo leggere ad amici e conoscenti, aveva riscontrato un grande interesse. Il libello, di ispirazione controriformistica e moralizzatrice, propone argomentazioni che tendono a un ideale di vita fondato sull'onore dei mariti e il benessere della famiglia. Una particolare attenzione è dedicata alla regolamentazione del comportamento della donna rispetto alle sua funzione nella società e in particolare alla sua partecipazione al ballo.

L'anonimo autore, pur non prendendo una posizione decisa nel condannare il ballo, non dimostra nemmeno di esservi favorevole, in particolare per il fatto che: "con quella commodità di spesso vedersi gli amanti insieme nei balli, di toccarsi e parlarsi, trovano occasione di poner fra di loro mille trattati".[54] Le occasioni di peccaminoso incontro sono rese ancor più facili dall'uso della maschera nascondendosi dietro al quale ognuno "in incognito tenta di comettere cose che, alla scoperta, né anco oserebbe pur di

[54] *Discorso contra il Carnevale. Dove si tratta delle maschere, et balli et si dimostra, come per interesse di Religione, et beneficio delle Città et privato de' Cittadini, si dovrebbe in tutto estirpare al commune uso de' Cristiani*, In Venezia, ad istanza di Iseppo Marcello, 1607, pubblicato in: Ferdinando Taviani, *La commedia dell'arte e la società Barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1969, p. 73.

pensare".[55] Inoltre approfittano dell'uso delle maschere le donne cui il ballo non sarebbe concesso, in ordine alla decenza, come

> la donzella, che a pena in tutto l'anno si lascia vedere alle finestre, sottentra n' balli, ripresa si cuopre con questa maschera del carnevale. Se la vedova che non bene anco ha le lacrime asciutte dal defonto consorte si lascia veder ne' balli, con se stessa e con altri maschera il suo fatto dicendo: così mi insegna il Carnevale. Se la maritata che o nelle chiese o per le strade camminando non ha pur anco ardimento di mirar in faccia alcuno per timore di onestà e di gravità, nei pubblici balli è favorita, se maneggiata maneggia, se perciò la riprende copre il suo difetto così dicendo: costuma il Carnevale. Quasi che questo idolo vano degl'uomini effeminati e delle donne immascherate abbia dato in questi tenebrosi giorni un salva condotto universale. [56]

Nel contesto di questa sorta di regolamentazione della partecipazione della donna al ballo in relazione al suo ruolo di fanciulla da marito, sposa e madre, è interessante notare la consapevolezza che l'autore mostra riguardo la differenziazione degli usi da regione a regione, da città a città. In alcuni luoghi invitare a danzare una donna sposata sarebbe uno scandalo "perché non si può con esse ballare con buona intenzione", mentre vengono incoraggiate a danzare le fanciulle in età da marito, perché ciò "l'apre più facile strada per maritarle". In altri luoghi accade il contrario, ovvero, la partecipazione al ballo per la fanciulla è peccato mortale, mentre è condivisa consuetudine per le donne sposate. Nel constatare queste contraddizioni l'autore si domanda quale sia la valenza morale della consuetudine e conclude con il ritenere nociva la partecipazione al ballo per tutte le donne indifferentemente, dati i pericoli insiti a tale attività: il "frequente favor di capello, una artificiosa stretta di mano, uno affascinante sguardo, un maestrevole viso, una improvisa parola, un atto appassionato."[57] L'autore quindi si rivolge alle donne, incitandole alla disobbedienza nei confronti del marito, che le

---

[55] Ivi, p. 75.

[56] *Ibidem.*

[57] Ivi, p. 78.

inducono a partecipare al ballo. L'obbedienza è una delle virtù principali cui la donna deve attenersi, ma in questo caso la disobbedienza riporterebbe il marito sulla retta via.

L'anonimo autore prende lo spunto da questo per puntare il dito contro l'arbitrarietà di certe consuetudini e delle giustificazioni morali che, a monte o a posteriori, ne decretano la liceità. E così, come è giusto fine che una figliola trovi marito, il ballo ne è "cattiva e pericolosa via", perché influisce con forza sui sensi ("nella conformità de' genii interni") con "frequente favor di capello, una artificiosa stretta di mano, uno affascinante sguardo, un maestrevole viso, una improvisa parola, un atto appassionato". Se i mariti permettono che le mogli danzino con altri uomini, tale consuetudine dissimula un doppio fine: "quel si diletta della mia, io della sua" perché se lo scopo fosse di vederle danzare, si potrebbe realizzare tra le mura di casa. D'altra parte, la motivazione principale che le donne adducono per giustificare la consuetudine del ballo è l'obbedienza al marito che ve le conduce, senza rendersi conto che egli lo fa per "andare a ricercarti con donne d'altri e dar te stessa nei balli ad altri per ricreazione". Per le donne quella del ballo diventa così una vera e propria mania, al punto che "ne vedi alcuna carica di figlioli ancor lattanti lasciar la casa mal secura, altre la figlia con pericolo, per non perder un'oncia del ballo". [58]

"Creanze" letterarie

Il *Discorso sopra il Ballo et le buone creanze necessarie ad un Gentilhuomo, et ad una Gentildonna* di Filippo degli Alessandri da Narni, pur non essendo un manuale di danza vero e proprio, tratta del cerimoniale sociale del ballo e dei principali temi ad esso connessi, costituendo quindi una summa delle argomentazioni storico-letterarie, tecniche e del comportamento in riferimento alla pratica coreutica. Alessandri, giureconsulto e accademico umbro, stando a quanto egli stesso afferma, è autore anche di un perduto *De choreis* e di un'opera sulle "sette età dell'uomo e della donna". Dedica questa sua opera a Francesco Patriti, gentiluomo di Roma presso il quale aveva prestato servizio in quella città e che loda per la sua abilità negli "essercitij nobili da cavalliero"

[58] Ivi, pp. 77-80 *passim*.

1620

ovvero la danza, l'equitazione e le buone creanze. Nella dedica l'autore prevede una diffusione della sua opera non solo in Italia, ma anche all'estero.[59] Introducono il testo 5 componimenti poetici d'occasione, due dei quali (uno anonimo, l'altro di Alessandro Sperelli) lodano Alessandri per aver con la sua opera innalzato il "femminil sesso" al maschile, dimostrando che l'arte della danza è quella che più giova e piace alla donna.

Per la redazione del suo *Discorso* Alessandri attinge ampiamente a testi del secolo XVI, dimenticando spesso di citarli (!) secondo una modalità piuttosto diffusa in questo periodo di fioritura editoriale: tra i citati Bargagli, Petrarca, Bernardo Tasso, Bembo, Celio Rodigino... e l'introduzione alla Giostra del Conte Marescotti, tra i non citati, come vedremo, Firenzuola, Castiglione, Corso...

L'opera si apre con una lunga e concettuosa introduzione filosofica sulla teoria platonica degli affetti[60] che conducono al bene, che ha la funzione di costruire le premesse per una retorica catena di sillogismi che mirano a identificare il bene terreno con il ballo: il bene terreno è il bello, il bello è la grazia, la grazia si mostra nei movimenti del corpo, il ballo è movimento regolato del corpo, dunque il bene terreno è il ballo. Tale percorso retorico, che taglia corto sulla questione della liceità morale del ballo, in più punti è correlato al *Cortegiano* di Castiglione, in particolare per quanto riguarda il concetto di grazia e l'articolarsi al suo interno di sprezzatura e affettazione:

> La gratia principalmente si scorge né soavi leggiadri movimenti del corpo; percioche stando il corpo immobile, ella non è apparente, si che la gratia non è altro, che una certa facilità, et agilità, che ha il corpo a ubbidir all'anima, la quale con il moto si fa perfetta.[61]

---

[59] Se questo sia avvenuto è difficile da verificare, dato che nel testo sopravvivono rari esemplari.

[60] In questo contesto, in relazione all' "affezione del favore", viene inserita anche la definizione di riverenza ("questa riverenza si genera in noi per il paragone [...] della grandezza d'un altro con la nostra piccolezza", Filippo degli Alessandri da Narni, *Discorso sopra il Ballo et le buone creanze necessarie ad un Gentilhuomo, et ad una Gentildonna*, Tommaso Guerrieri, Perugia 1620, p. 32) e la descrizione dei gesti ad essa correlati, che corrispondono a quelli descritti dai manuali di Caroso e Negri, ovvero, piegare le ginocchia, scoprirsi la testa, lasciar passare, alzarsi, accompagnare, far corte.

[61] F. Alessandri, *Discorso sopra il ballo*, cit., pp. 38-39; Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, Aldina, Venezia 1528, libro I, cap. XXVII. Cfr. anche E. Saccone, *Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courtier*, in R.W. Hanning, D. Rosand (a cura di), *The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, New Haven, 1983, pp. 45-6.

Secondo Alessandri il modo migliore per apprendere a danzare bene è l'emulazione del proprio maestro nell'imparare le composizioni coreografiche, rispettare la musica, modulare i gesti e le espressioni a seconda dei diversi tipi di danza, aprirsi alla varietà e alla novità accogliendo forme provenienti da altri paesi. Dato che il ballo è un'attività che si svolge in pubblico, il gentiluomo e la gentildonna devono preoccuparsi che il proprio aspetto sia pulito e ordinato, e, qualora partecipassero a "festa di contado, dove i spettatori, et i compagni fossero gente ignobile (...) non entri in quelle prestezze di piedi, e duplicati ribattimenti, e salti di capriole, i quali veggiamo usar da i principianti e da ballarini".[62] Infine è meglio che i vecchi non ballino, perché il ballo è associato all'amore e l'amore in vecchiaia è "cosa ridicula".[63]

Si può notare come, nonostante Alessandri avesse tentato di precisare all'inizio del *Discorso* che i suoi consigli erano indirizzati ai rappresentanti dei due sessi, alla fine si soffermi solo sulle performance maschili e sia costretto a rimettere in gioco la donna in modo esplicito:

> Non più di quanto sopra habbiamo detto convenirsi ad un Gentilhuomo è lecito a una Gentildonna, anzi ne in pubblico nè in privato voglio, che ella usi balli alterati, nè movimenti troppo gagliardi, e sforzati ma voglio, che quegli che sono convenienti faccia con riguardo, e con quella molle delicatura, che se li conviene non mostrando più arte che dolcezza; e questo perche l'asprezza e

---

[62] F. Alessandri, *Discorso sopra il ballo*, cit., p. 62. Vi si sente l'eco di Castiglione: "Rise messer Federico; poi soggiunse: - Sono alcuni altri esercizi, che far si possono nel publico e nel privato, come è il danzare; ed a questo estimo io che debba aver rispetto il cortegiano; perché danzando in presenzia di molti ed in loco pieno di populo parmi che gli si convenga servare una certa dignità, temperata però con leggiadra e aerosa dolcezza di movimenti; e benché si senta leggerissimo e che abbia tempo e misura assai, non estri in quelle prestezze de' piedi e duplicati rebattimenti, i quali veggiamo che nel nostro Barletta stano benissimo e forse in un gentilom sariano poco convenienti; benché in camera privatamente, come or noi ci troviamo, penso che licito gli sia e questo, e ballar moresche e brandi; ma in pubblico non così, fuor che travestito, e benché fosse di modo che ciascun lo conoscesse, non dà noia; anzi per mostrarsi in tai cose nei spettaculi publici, con arme e senz arme, non è miglior via di quella; perché lo esser travestito porta seco una certa libertà e licenzia (...)", B. Castiglione, *Il Cortegiano*, cit., Libro II, XII.

[63] F. Alessandri, *Discorso sopra il ballo*, cit, p. 66.

l'alterazione del Ballo nasconde, e leva quella soave mansuetudine, che tanto adorna ogni atto, che faccia la donna: però quando viene a danzare deve indurvisi con lasciarsene alquanto pregare, e con una certa timidità, che mostri quella nobile vergogna, che è contraria della impudentia. Deve ancor accomodar gli habiti a questa intentione, e vestirsi di sorte, che non paia vana, e leggiera.[64]

Ma questa incertezza sull'oggetto del discorso rimane, tanto che Alessandri si immagina che qualcuno gli potrebbe chiedere se sta parlando dell'uomo o della donna e immagina anche di rispondergli evocando il mito platonico dell'androgino. Grazie a questo stratagemma egli ingloba la sezione della prima parte del trattatello *Della bellezza delle donne*[65] di Agnolo Firenzuola che riferisce il suddetto mito e di seguito tutta la seconda parte di esso, che descrive la bellezza della donna ideale in tutte le sue parti, nella tradizione del *blasone* della bellezza femminile.[66]

Si giunge quindi agli "avvertimenti necessarij non solo alla Gentildonna, ma ancora al Gentilhuomo" riguardo al comportamento da tenere al ballo. Essi devono ballare a tempo, nell'eseguire le capriole devono tenere il corpo diritto, le braccia abbassate lungo i fianchi si muovono lievemente, la testa alta, la bocca chiusa, lo sguardo leggermente mobile, piuttosto alto che basso, la punta dei piedi aperta verso l'esterno, togliersi il cappello con l'interno di esso rivolto verso la coscia, tenere la mano sul pomo della spada per evitare che si muova troppo nei salti, il tutto senza smettere di mostrare riverenza verso i superiori.

Per quanto nelle intenzioni dell'autore siano rivolti a entrambi, si tratta di consigli che riguardano soprattutto la danza maschile. Alessandri ne aggiunge di specifici per la donna: non alzare la coda della veste con le mani, prendere i giri larghi per non calpestarla, finita la danza fare riverenza prima all'uomo poi alla donna che è alla sua destra, sedersi a metà della sedia e poi salutare la dama alla sinistra, non fare rumore con le pianelle, e nel lasciare il partner fare un inchino. I consigli fin qui riportati, tanto quelli per la donna quanto quelli per l'uomo, corrispondono quasi alla lettera a quelli enumerati da Caroso, mentre quello che segue è importante per il nostro assunto e

---

[64] Ivi, p. 66-67.

[65] Agnolo Firenzuola, *Della bellezza delle donne*, in: *Prose*, Firenze 1552.

[66] F. Alessandri, *Discorso sopra il ballo*, cit, pp. 70-120.

piuttosto inusuale nella letteratura orchestica:

> voglio che la Gentildonna habia notitia non solo de' balli ordinarij, e di gagliarde; ma di tutti li balletti usitati, e li sappia ballare accompagnando con quella discreta modestia, e co'l dar buona opinione di sé.[67]

Come si è visto nel Capitolo Primo riguardo le pratica coreutica tardo-cinquecentesca, Alessandri fa riferimento alle forme aperte o chiuse, implicando quindi per la donna la necessità di avere un maestro che le insegni i balletti d'invenzione, mentre i balli a schema aperto e le gagliarde fanno parte del patrimonio coreutico conosciuto per via tradizionale.

Dopo una digressione riguardante l'amore platonico, infarcita di citazioni da Petrarca, Tasso, Bembo e altri e da una casistica sui vari tipi di relazioni coniugali, Alessandri ritorna al tema della danza, argomentandone con dotti riferimenti l'origine e la storia attraverso l'autorità degli antichi. Questa volta è l'antiquarista Celio Rodigino a subire le conseguenze della già riscontrata attitudine al plagio di Alessandri, che non si placa, visto che il *Discorso* si conclude con una trasposizione in prosa monologante del *Dialogo del Ballo* di Rinaldo Corso.

Il risultato di questo assemblaggio è un manuale di buone maniere che riguarda non soltanto il cerimoniale sociale del ballo, ma anche i principali argomenti di conversazione che in esso potrebbero essere intavolati. Un'operazione di questo genere, rivela in modo netto la sua funzione, che risponde a precise esigenze di carattere pratico. Probabilmente in Umbria l'ondata di interesse per i temi del comportamento sociale giunse in ritardo, a causa dell'isolamento culturale che la colpì da quando nel 1540 capitolò sotto Paolo III e passò allo Stato Pontificio. Infatti pur essendo stato pubblicato nel 1620, il *Discorso sopra il Ballo* appartiene contenutisticamente alla metà del secolo precedente, cui appartengono le opere soggette a plagio. Qui e là Alessandri inserisce qualche parentesi personale e qualche aggiornamento in cui confronta la situazione dei suoi tempi con il passato, notando come la voga della danza sia andata affermandosi sempre più e enumerando i tipi di danza importati dall'estero e recentemente entrati nell'uso comune in Italia, come la corrente francese e la *folias*

[67] F. Alessandri, *Discorso sopra il ballo*, cit, p. 125-126.

spagnola.[68]

Un testo che ricostruisce la situazione del ballo, discutendone la liceità dall'interno è il già citato *Dialogo del Ballo* di Rinaldo Corso.[69] L'autore, nato a Verona nel 1525 a Verona, dal 1536 vive a Correggio dove è attivo presso l'Accademia di Veronica Gambara e fondatore alla morte di lei della nuova Accademia dei Filogariti. Laureatosi in giurisprudenza a Bologna nel 1546, si abilita poi al notariato canonico e dal 1554 è Priore del Collegio dei Notai. Nel 1567 intraprende la carriera ecclesiastica con incarichi di inquisitore, giudice ed esaminatore sinodale.

Corso, nei primi anni della sua carriera, è poligrafo d'occasione alla ricerca continua e ossessiva di una protezione mecenatesca o politica presso le corti italiane. La storia editoriale del *Dialogo del Ballo* - almeno tre edizioni, con tre diversi dedicatari - ne testimonia la natura occasionale. Il tono generale dell'opera è quello realistico e vivace del "divertissement" letterario di stampo erotico-cavalleresco. Il modello, non soltanto nell'ispirazione formale, dato che la seconda parte ne è un puntuale sunto, è costituito dal dialogo *De saltatione* di Luciano di Samosata,[70] snaturato del tono retorico dell'apologia e trasformato in una schermaglia amorosa.

Il dialogo così come è messo in scena da Corso si svolge durante una festa da ballo, tra Phrigia e Cirneo. L'uomo formula il suo invito alla dama a prendere parte al ballo, ma, a causa dei reiterati dinieghi di lei, l'invito diventa una lunga disquisizione sull'onestà del ballo, nutrita di erudizione e di aneddoti antichi e moderni. Phrigia interviene raramente ponendo nuovi stimoli alle argomentazioni del suo cavaliere e alla fine cede, accettando l'invito.

La difesa della danza intrapresa da Cirneo chiama in gioco in una sorta di summa le varie argomentazioni, di origine classica, laica ed ecclesiastica che circolavano in quegli anni al riguardo. Quando la danza non è figura proiettata nello spazio dell'astrazione mitologica o della elaborazione letteraria, corre sempre il rischio di

---

[68]Cfr. Barbara Sparti, *"Baroque or not baroque - is that the question?" or Dance in 17th-century Italy*. in "La danza al tempo di Monteverdi", Atti del Convegno, Torino, settembre 199, edizione dattiloscritta a cura dell'Istituto per i Beni Musicali del Piemonte; Eadem, *La danza barocca è soltanto francese?*,"Studi Musicali", XXV, 1996, n. 1-2, pp. 283-302

[69] Rinaldo Corso, *Dialogo del ballo*, Sigismondo Bordogna, Venezia 1555. Cfr. l'introduzione all'edizione anastatica curata da Alessandro Arcangeli (AMIS, Verona 1986).

[70]Cfr. Luciano, *Della Danza*, Marsilio, Venezia 1992 a cura di Simone Beta e Marina Nordera.

macchiarsi dei pericoli della pratica sociale e in particolare dell'immoralità associata all'incontro tra i sessi. Costruendo l'impianto retorico della difesa e della perorazione a favore della pratica della danza, Corso insiste sulle associazioni danza-virilità, danza-salute del corpo, o danza-addestramento militare, che concorrono a una ridefinizione dei ruoli di genere, decisamente sbilanciata verso il maschile. Prevale l'uso di esempi storici e di aneddoti che alludono a un uso maschile della danza, mentre vengono trascurate - consapevolmente? - le attività coreutiche correlate ai riti dionisiaci e ai riti di passaggio, che hanno a che fare con una certa immagine destabilizzante del femminile, come ad esempio la danza delle menadi.

L'idea che il ballo rappresenti un'occasione di incontro promiscuo tra i sessi è alla base della maggior parte delle obiezioni formulate da Phrigia, cui Cirneo ribatte costruendo abilmente la sua difesa attraverso vari livelli di argomentazione (non dimentichiamo le sua formazione di giurista). L'uso del materiale documentario e aneddotico tratto dal dialogo di Luciano mira ad affermare la liceità della danza associandola alla virilità e alla religione. Il parallelismo tra arte della danza e arte della guerra, con esempi tratti dalla civiltà greca antica, spartana in particolare, tende a dimostrare che danza e virilità non sono in contraddizione tra loro.

Le argomentazioni di Cirneo svincolate dal modello lucianeo in riferimento alla relazione tra i due sessi nel ballo, dipendono principalmente dalla filosofia neoplatonica. Cirneo sostiene che per le donne si aprono due strade diverse per giungere al bene a seconda che siano belle o brutte: la prima passa attraverso i divertimenti in cui si mostra la bellezza, la seconda attraverso il cucito e la preghiera, in cui si mostrano la laboriosità e la devozione. L'accento neoplatonico sul potere salvifico della bellezza, ne giustifica l'ostentazione pubblica.[71] Ancor più le teorie neoplatoniche traspaiono nell'associazione tra ballo e amore. Quando Cirneo sottolinea l'importanza del ballo nella vita sociale, Phrigia sostiene che è l'amore ad attirare le persone al ballo, piuttosto che il piacere stesso di danzare,[72] aspetto che lui ritiene positivo:

> Nel ballo congiungesi la destra dell'huomo alla sinistra della donna, et così rappresentasi l'union perfetta della natura humana, et è lecito, che l'una parte

[71] Rinaldo Corso, *Dialogo del ballo*, cit., p. 1r.

[72] Ivi, p. 3v.

goda dell'altra col veder, col toccare, et col parlare, quanto l'honestà comporta.[73]

La danza di coppia diventa così il simbolo e il motivo dell'unione tra uomo e donna. L' "union perfetta della natura umana" allude all'unità originaria raccontata dal mito dell'androgino all'interno del quale si spiega la tensione al ricongiungimento, che implica il coinvolgimento sensuale "quanto l'honestà comporta". L'ambiguità di quest'ultima espressione, che si misura in quel "quanto", apre a Phrigia lo spazio per una critica, convinta come è che il ballo possa prestarsi a diventare una "pestifera comodità di cominciar pratiche, et dare ordini, che spesse volte riescono à malissimi effetti". Cirneo al contrario ritiene che il ballo dia una possibilità a uomini e donne di vedersi e parlarsi in pubblico, ma sotto gli occhi di tutti, dunque all'interno di uno spazio su cui vige il controllo sociale. Anzi, il ballo in quanto intrattenimento sociale in cui si creano occasioni di incontro, evita ben più pericolosi abboccamenti organizzati da ruffiane per gli amanti soli e in luoghi isolati. Questa argomentazione di Corso porta ancora una volta alla ribalta la tensione tra norma, trasgressione e controllo sociale che il ballo in quanto tale implica, diventando un luogo in cui si pone in atto il controllo sociale in forma ritualizzata.

Secondo Cirneo infine gioca a favore della danza anche il suo valore educativo nella formazione del fanciullo per il raggiungimento di obiettivi generali quali il benessere fisico e una crescita armoniosa, ma anche scopi più specifici quali l'assecondare la predisposizione all'imitazione e affinare la memoria, la capacità all'ascolto musicale, la disciplina, l'obbedienza, il "raffrenarsi nell'impeto, et di riscaldarsi nella pigritia".

Nella prima parte del *Dialogo* vi sono anche interessanti accenni alla realtà che consentono i ricostruire lo svolgimento di una festa a ballo. Le case private in cui si tenevano intrattenimenti di questo genere venivano addobbate per l'occasione con arredi e suppellettili appartenenti alla casa stessa o presi a prestito da vicini e conoscenti. Il ballo si apriva con un "passo e mezzo", oppure una danza processionale che coinvolgeva molte coppie. Poi si ballava la gagliarda, spesso organizzata nello schema "del piantone", ovvero in un sistema di inviti che Corso descrive

[73] *Ibidem*, p. 3v.

dettagliatamente. Nel ballo del torchio (delle torce) che si fa sullo schema del ballo "del fiore"(in più persone, sacerdoti e vedove comprese), si raccomanda che l'uomo che apre il ballo non inviti una dama lasciandola sola in mezzo alla sala in attesa che vengano scelti tutti i partecipanti necessari (usanza vecchia), ma che il cavaliere scelga i suoi compagni e che vadano tutti insieme ad invitare ognuno la propria dama facendo loro luce con la torcia (usanza nuova). La dama deve invitare il cavaliere in modo chiaro perché l'ambiguità del gesto o dello sguardo potrebbe suscitare un fraintendimento e sfociare infine in un litigio: anche qui si ripropone la questione del controllo sociale dell'aggressività attraverso norme di comportamento, già notato nel commentare la produzione manualistica.

I testi di Alessandri e Corso, pur di natura eminentemente letteraria, rivelano una considerevole aderenza alla pratica della danza così come veniva descritta dai manuali del periodo. Manuali e testi letterari di questo tipo attingono a un sapere coreutico comune e diffuso, a forme di danza e a modi di pensarla e rappresentarla che fanno riferimento a un sostrato teorico e pratico condiviso, per lo meno in certe aree della società.

TAVOLA 1


Dum malè lascivi nimium cohibentur ocelli,
In vitium præceps stulta iuventa ruit.

TAVOLA 2

Ne patulas blandis prebe Syrenibus aures,
Que dulci cantus sepe lepore nocent.

TAVOLA 3

Quamvis floriferus sit gratus naribus hortus,
3 *Sæpe tamen dulci fel sub odore latit.*

TAVOLA 4


Dulcia Iter nocent mihi Gustata palato,
Vitiat hominem luxuriosa gula.

TAVOLA 5

Quæ conſpecta nocent, manibus contingere noli,
Ne mox pectori corripiare malo.

TAVOLA 6

TAVOLA 7

TAVOLA 8


Habito di Gentildonna maritata fuori di casa
Habito di maniezze ò spose col bellarino
Habito di Gentildonna maritata per casa
Habito di Vedova

TAVOLA 9

TAVOLA 9 bis

TAVOLA 10

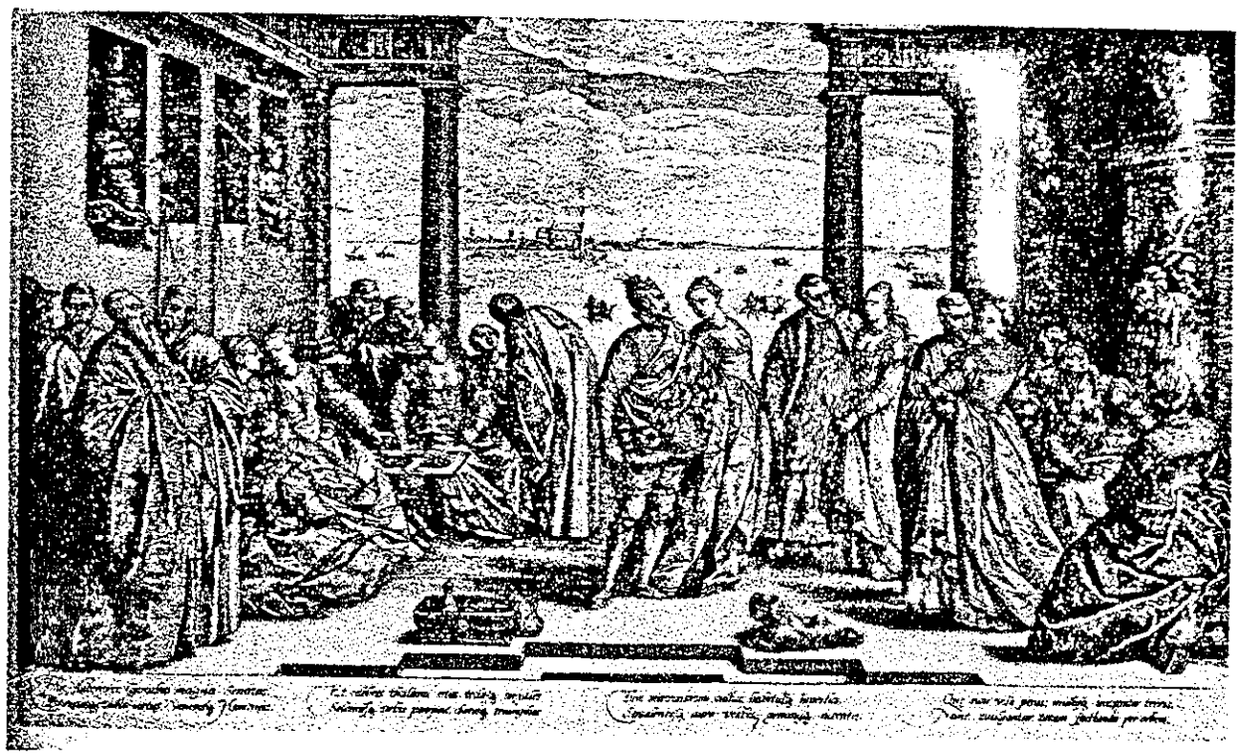
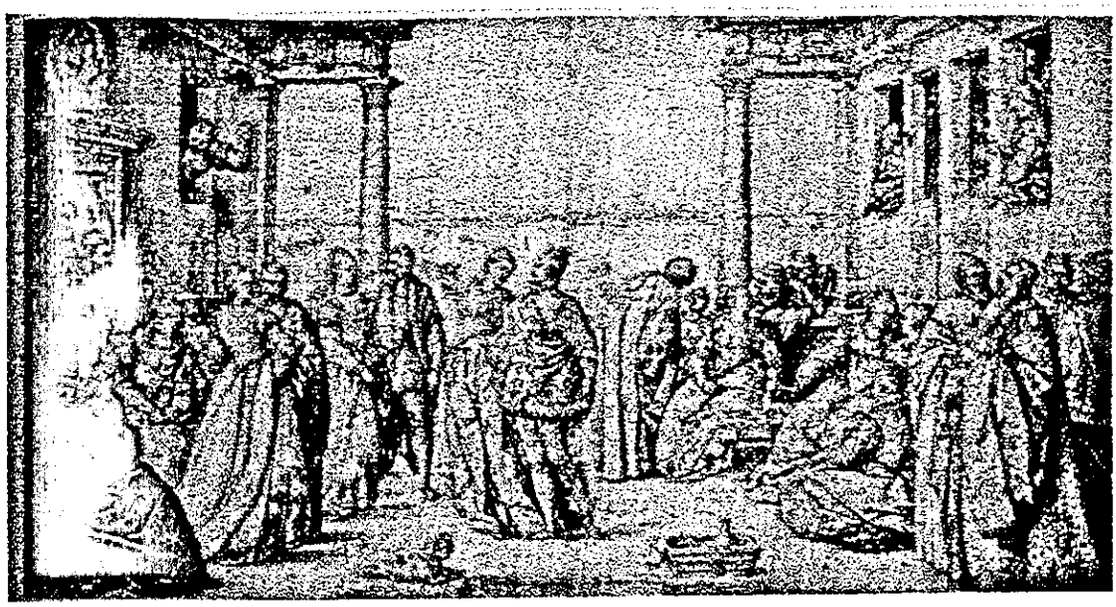


TAVOLA 11



EPILOGO

La ricerca di un percorso tra le fonti è giunta a un traguardo provvisorio, perché nel solcarne uno se ne sono aperti altri che ho scelto di non intraprendere ma di cui ho intravisto la percorribilità.

L'aver compiuto questo tratto di percorso attraverso vari ordini di fonti si è rivelato esercizio utile al fine di testare lo statuto epistemologico della danza come oggetto di ricerca. In particolare, la scommessa di partenza, che postulava la possibilità di indagare il corpo in movimento in quanto luogo della contraddittoria inscindibilità tra la biologia e i suoi condizionamenti, sia in termini storici che socio-antropologici, ha dato i risultati più promettenti nell'analisi e interpretazione delle fonti non normative: le cronache, la corrispondenza e le fonti letterarie, in particolare quelle di ispirazione realistica. L'immagine statica e a volte stereotipata della relazione tra i generi nella danza, proviene prevalentemente dalle fonti normative, la cui funzione è quella di costruire e argomentare le strategie del condizionamento. Tra di esse figurano a pieno titolo anche i manuali di danza, proprio perché nelle intenzioni dei maestri la loro funzione, per il loro contesto di produzione e per le modalità di circolazione e ricezione, è *in primis* quella di prendere parola all'interno di un discorso specifico sulla danza ancor prima che regolamentarne la pratica.

I risultati fin qui conseguiti mi hanno consentito innanzi tutto di osservare come l'immagine della donna che danza nella prima età moderna si riveli più sfaccettata e poliedrica di quella ipotizzata in partenza e dunque le conclusioni non possono essere che nel segno della acquisizione di complessità e della differenziazione, rispetto al punto di partenza. Partivo dal presupposto che la danza delle donne fosse diversa da quella degli uomini, ma sono giunta alla conclusione che vi sono danze diverse per donne diverse, come vi sono danze diverse per uomini diversi. Se il titolo del progetto era *La donna in ballo*, quello tesi dovrebbe essere *Donne in ballo.*

La donna incontra la danza lungo tutto il ciclo di vita: sotto forma di gioco nell'infanzia, legata al corteggiamento nell'adolescenza, finalizzata l'esposizione rituale da novella sposa, luogo in cui si esercitano decoro e fedeltà da donna maritata. La presenza del corpo femminile che si espone e si esprime nella pratica sociale della danza non è negata, tantomeno nascosta, ma semmai dissimulata grazie a un sistema comportamentale che trova continui adattamenti rispetto all'imposizione delle norme in cui si rivela la volontà di controllo sociale, che si concentra in particolare sulla sfera erotica e amorosa. La tensione tra le istanze biologiche e fisiologiche del corpo e le strategie del controllo sociale si esprime proprio nell'arte della dissimulazione e nelle sue variegate declinazioni che passano attraverso i sensi, i gesti, l'abbigliamento.

Le interrelazioni e gli scambi tra stili e forme, tra modi e consuetudini, offrono un quadro dinamico che coniuga elementi antitetici: popolare e colto, maschile e femminile, lecito e illecito, localismo e cosmopolitismo.

Da questo quadro emergono percorsi tematici trasversali.

Le modalità di trasmissione della pratica coreutica per le donne sembrano attuarsi prevalentemente per via tradizionale, ovvero in seno al gruppo famigliare o alla comunità, da una generazione all'altra, senza l'intervento di una figura esterna. I maestri nelle corti quattrocentesche, nelle città tra la fine del quattro e per tutto il cinquecento, intervengono per la preparazione dei riti nuziali, che rivestono notevole importanza nell'assetto sociale creando e rafforzando il sodalizio tra le famiglie di provenienza degli sposi. Non essendovi traccia di rendicontazione relativa alle prestazioni del maestro, è probabile che l'insegnamento si fondasse sul principio dello scambio di favori e sul sistema del dono. Gli apparati dedicatori dei manuali della fine del cinquecento – esaltando le virtù simboliche del femminile e soprattutto incarnandole in soggetti socialmente identificati – rivelano la natura dello scambio.

Il discorso medico-scientifico che ribadisce l'inferiorità congenita della donna, è via via confutato dal neoplatonismo filosofico e letterario, ma anche dalla presenza di singole donne particolarmente dotate nell'arte della danza e in particolare dalla figura della "ballarina". Qui il corpo femminile messo in gioco al fine attirare lo sguardo maschile non solo in quanto oggetto di desiderio, ma anche per sorprendenti prestazioni

esecutive. Un dato nuovo, a questo correlato, emerge da fonti di tipo diverso e riguarda il fenomeno dei balli a premio, che nel corso del secolo XVI si tenevano nelle città, nelle campagne e a corte e coinvolgevano donne e uomini di diversa estrazione sociale. In questo caso, come in altri, resta il dubbio di come fossero organizzate queste manifestazioni, di che cosa danzassero e come; tuttavia il connubio tra esibizione e sfida induce a pensare a un progressivo affinamento della tecnica e dello stile anche in ambiti che probabilmente sfuggono all'insegnamento dei maestri e nei quali probabilmente si vengono elaborandosi uno stile e un vocabolario coreutico di cui la letteratura orchestica tiene conto solo in parte.

Soltanto a lavoro concluso, con l'acquisizione della distanza necessaria all'esercizio critico, noto l'assenza di che, pur oggetto di ricerca, è rimasto fuori dall'impianto della stesura finale. Se, nella maggior parte dei casi le esclusioni trovano una ragione nella coerenza del quadro complessivo, ve ne è una di cui mi rammarico: riguarda l'uso delle fonti icongrafiche, che avrebbe dovuto essere più massiccio, ma mi sono arresa di fronte alla carenza di competenze specifiche e alla complessità della gestione delle immagini.

FONTI E BIBLIOGRAFIA

FONTI MANOSCRITTE

Bruxelles, Biblioteca Royale, cod. 9085, *Manoscritto anonimo di basse danze francesi*

Firenze, Archivio di Stato, Carte Strozziane, I, 22, 138r-140v, Cristiano Lamberto, Lettera che contiene la descrizione della danza *La caccia,* 1559

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, codice Antinori 13, *Libro de bali Ghuglielmus ebreis pisaurensis* 1510 (FL)

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. Magliabecchi-Strozzi XIX, 9, 88, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arti tripudii vulgare opusculum* (FN)

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. Palatino 1021, sec. XV, cc. 155r -156v. Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arti tripudii vulgare opusculum,* frammento

Foligno, Seminario Vescovile, Biblioteca Jacobilli, cod. D.I.42, B.V.14, sec.XV, cc. 16, *Otto bassedanze di M. Guglielmo da Pesaro e di M. Domenico da Ferrara.*

Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, Corrispondenza (i documenti utilizzati sono citati per esteso nel Primo Intermezzo)

Modena, Biblioteca Estense, codice Italiano 82. a.J.94, *De pratica sue arte tripudii vulgare opusculum*, sec. XV (M)

New York Library, Dance Collection (S), *MGZMB-Res. 72-255, *Manoscritto di balletti composti da Giovannino e il Lanzino e Il Papa, scritto da Cosimo Ticcio*

New York, Public Library, Dance Collection, Lincoln Center, MGZMB-Res, 72-254,

Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica sue arte tripudii vulgare opusculum* (NY)

Parigi, Biblioteca Nazionale, fondo italiano 476, sec. XV, cc. 80. Giovanni Ambrosio da Pesaro, *De pratica sue arte tripudii vulgare opusculum*, 1474 (Pa)

Parigi, Biblioteca Nazionale, fondo italiano 972, Domenico da Piacenza, *De arte saltandj & choreas ducendj / De la arte di ballare et danzare*, ca. 1425

Parigi, Biblioteca Nazionale, fondo italiano 973, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, 1463 (Pg)

Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. grec 3013, traduzione latina del *Perì orcheseos* di Luciano di Samosata

Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Capponiano 203, Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare*, 1465 (V)

Siena, Biblioteca Comunale, codice L. V. 29, *Trattato della danza composto da Maestro Guglielmo ed in parte cavato dell'opera di Maestro Domenico. Cavaglier Piacentino* (S)

FONTI A STAMPA

AGNELLI Cosmo, *Amorevole aviso dirca gli abusi delle donne vane. Utile per Vergini, Vedove, et maritate. Accioche ciascheduna viva honoratamente, secondo il grado loro*, In Ferrara. Et ristampata in Bologna per Gio. Rossi, ad istanza di Gio. Francesco Rasca, et Gasparo Bindoni, 1592

AGRIPPA Cornelius, *De la nobiltà et praeccellentia del feminile sesso*, Venezia, Niccolò D'Aristotele Zoppino, 1529

ALBERTI Leon Battista, *De Iciarchia*, a cura di Cecyl Grayson, Bari 1966

ALBERTI Leon Battista, *Della famiglia*, edizione a cura di Romano e Tenenti, Torino 1969

ALBERTI Leon Battista, *I libri della famiglia*, in: Opere Volgari, a cura di Cecyl Grayson, Laterza, Bari 1960

ALESSANDRI (degli) Filippo da Narni, *Discorso sopra il ballo*, Perugia, Tommaso Guerrieri, 1620

ALTIERI Marco Antonio, *Li nuptiali*, edizione a cura di Enrico Narducci, Roma 1873

ANTONIANO Silvio, *Tre libri dell'educazione christiana dei figlioli*, trad. di A. Figliucci, Sebastiano dalle Donne et G. Stringari, Verona 1584

ARBEAU Thoinot, *Orchésographie*, Langres 1588

ARENA Antonius, *Ad suos compagnones studiantes qui sunt de persona friantes, Bassas Danzas et Branles practicantes, novellos quam plurimos mandata*, Claude Nourry, Lyon 1529

ARETINO Pietro, *Dialogo della Nanna e della Pippa*, edizione a cura di Carlo Cordié, Ricciardi, Milano - Napoli 1976

ARETINO Pietro, *Sei giornate*, ed. G. Aquilecchia, Bari 1969

BARBARO Francesco, *De re uxoria*, In Venegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1548

BARBERINO Francesco da, *Del reggimento e costumi di donna secondo la lezione dell'antico testo a penna barberiniano*, a cura del conte Carlo Bandi di Vesme, G. Romagnoli, Bologna 1875

BARGAGLI Scipione, *I trattenimenti*, 1587, ed. a cura di L. Riccò, Salerno Editrice, Roma 1989

BENZI Ugo, *Consilia saluberrima*, Venzia 1518

BERNARDINO da Feltre, *Sermoni nella redazione di Fra Bernardino Bulgarino da Brescia Minore osservante*, a cura di C. Varischi, Milano 1964

BERTALDI Ludovico, *Regole della sanità et natura de' cibi,* Torino, Per gli Heredi di Gio. Domenico Tarino, 1620

BOCCACCIO Giovanni, *Decameron*, in *Tutte le opere*, a cura di Vittore Branca, Mondadori, Milano 1964

BOCCACCIO Giovanni, *Teseida*, in *Tutte le opere*, a cura di Vittore Branca, Modadori, Milano 1964

BODIN Jean, *Démonomanie des sorciers*, 1587

BORROMEO Carlo (Carlo Bascapé), *Traitté contre les danses et les comedies*, chez George Soly, Paris 1664

BRANTÖME, *Les Dames Galantes*, ed. Gallimard, Paris 1967

BRUTO Giovanni Michele, *La institutione di una fanciulla nata nobilmente*, Anvers, Jehan Bellere, 1555

CALMETA Vincenzo, *Prose e lettere edite e inedite*, ed. C. Grayson, Bologna 1959

CALMO Andrea, *Lettere*, a cura di Vittorio Rossi, Torino 1888

CAROSO Fabrizio, *Il Ballarino*, Ziletti, Venezia 1981

CAROSO Fabrizio, *Nobiltà di dame*, Muschio, Venezia 1600

CAROSO Fabrizio, *Raccolta di vari balli*, Facciotti, Roma 1630

CASTIGLIONE Baldassarre, *Il Cortegiano*, Venezia, Aldina, 1528

CAVALCA Domenico, *Il Pungilingua* (1472), Venezia 1563

COMPASSO Lutio, *Ballo della Gagliarda*, Firenze 1560 (edizione anastatica a cura di barbara Sparti, Fa-gisis Musik-und Tanz ed., Freiburg 1995).

COPELANDE Robert, *Here followeth the manner of dancing of bace dances after the use of France and other places, translated out of French in English,* 1521

CORNAZANO Antonio, *Proverbi*, in Facetie, a cura di G. Romagnoli, Bologna 1865, pp. 97-98.

CORSO Rinaldo, *Dialogo del Ballo*, Venezia, Bordogna, 1555

De le Rime in lingua rustica Padovana di Magagnò, Menon e Begotto, Venezia, appresso Gio. Battista Brigna, 1659

Diario Ferrarese dall'anno 1409 fino al 1502, a cura di G. Pardi, in L. Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, tomo XXIV, Milano 1738

Discorso contra il Carnevale. Dove si tratta delle maschere, et balli et si dimostra, come per interesse di Religione, et beneficio delle Città et privato de' Cittadini, si dovrebbe in tutto estirpare al commune uso de' Cristiani, In Venezia, ad istanza di Iseppo Marcello, 1607

DOLCE Lodovico, *Dialogo della institutione delle donne*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venezia 1547

DOMENICHI Lodovico, *La donna di corte*, Busdrago, Lucca 1564

DOMENICHI Lodovico, *La nobiltà delle donne*, Gabriel Giolito di Ferrarii, Venezia 1549

DOMINICI Giovanni, *Regola del governo della cura familiare*, a cura di P. Bargellini, Firenze 1927

ERASMO DA ROTTERDAM Desiderio, *De civilitate morum puerilium*, Chrestien Wechel, Parigi 1537

FICINO Marsilio, *Sopra lo Amore overo Convito di Platone*, Firenze 1544

FIRENZUOLA Agnolo, *Della bellezza delle donne*, Firenze 1552

FLAVIO Giuseppe, *Antichità Giudaiche*, Zoppino, Venezia 1581

FRANCO Giacomo, *Habiti delle donne Venetiane*, a cura di Lina Urban, Centro Internazionale della Grafica, Venezia 1990

FRANCO Giacomo, *Habiti d'huomini et donne venetiane*, Venezia 1610

FRANCO Niccolò, *Dialogo ove si ragiona delle bellezze*, Venezia 1542

GARZONI Tommaso, *La vita delle donne illustri della scrittura sacra. Con l'aggiunta delle donne oscure e laide*, edizione a cura di B. Collina, Ravenna 1994

GIORDANO da Pisa, *Prediche recitate in Firenze dal MCCCIII al MCCCIX*, Milano, 1839

GIOVANNI di Pedrino, *Cronica del suo tempo*, Roma 1929

GOTTIFREDI Bartolomeo, *Lo specchio d'amore*, Doni, Firenze 1547

GUAZZO Stefano, *La civil conversazione* (1574), edizione a cura di Amedeo Quondam, Panini, Modena 1993

GUICCIARDINI Francesco, *Storia d'Italia*, a cura di Silvana Seidel Menchi, Einaudi, Torino 1971

Gynaeciorum, hoc est, De mulierum tum aliis, tum gravidorum, parientium et puerperarum affectibus et morbis, libri veterum ac recentiorum aliquot, partim nunc primum editi, partim multo quam antea castigatores, Basileae, per Thomas Guarinum, 1566

Gynaeciorum sive De mulierum tum communibus, tum gravidarum, parientium, et puerperarum affectibus et morbis, libri graecorum, arabum, latinorum veterum et recentium quotquot, partim nunc primum editi, partim vero denuo recogniti, emendati, Argentinae, Sumptibus Lazari Zetzneri, 1597

La Nencia da Barberino, a cura di Rossella Bessi, Salerno Editrice, Roma 1982

LONGIANO Fausto da, *Le Nozze, in cui si leggono i riti, i costumi, gl'instituti, le cerimonie, et le solennità di diversi antichi popoli, onde si sono tratti molti problemi; et aggiuntivi, i precetti matrimoniali di Plutarco*, In Venetia, per Francesco Rocca, all'insegna del Castello, 1569

LUPI Livio da Caravaggio, *Libro di Gagliarda, Tordiglione, Passo e Mezzo Canario e Passeggi*, Palermo, per Gio. Battista Maringo, 1607

LUTIJ Prospero, *Opera Bellissima nella quale si contengono molte partite, et passeggi di Gagliarda*, Perugia, presso Pietropaolo Orlando, 1589

MARESCOTTI Ercole, *Dell'eccellenza della donna*, Fermo 1589

MARINELLI Giovanni, *Le medicine pertinenti alle infermità delle donne*, Venezia, Appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1563

MARINELLI Lucrezia, *La nobiltà, et l'eccellenza delle donne, co' difetti, et mancamenti de gli huomini*, Appresso Gio. Battista Ciotti Sanese, all'insegna dell'Aurora, Venezia 1601

MERCURIALE Gerolamo, *Artis gymnasticae apud antiquos celeberrimae, nostris temporibus ignoratae, libri sex*, Padova 1559

MONTAIGNE, *Viaggio in Italia*, Laterza, Bari 1972

MORELLO Giacomo, *Le lalde e le sbampuorie della unica e virtuliosa Ziralda: ballarina e saltarina scaltretta Pavana: destendue in tuna slettra scritta in lengua pavana per lo argutissimo Messier Iacomo Morello da Padoa: non più venuta in luce: cosa bellisssima et ridiculosa*, In Vinegia, appresso Stephano Allessi, alla Libraria del Canalletto, al Fontego dei Thodeschi, in Calle della Bissa, 1553.

NEGRI Cesare, *Le Gratie d'Amore*, Pacifico Pontio e Giovanni Battista, Milano 1602

PALMIERI Matteo, *Vita civile*, edizione critica a cura di Gino Belloni, Sansoni, Firenze 1982

Patrologiae cursus completus, seu Bibliotheca universalis ... omnium S.S. Patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum sive latinorum, sive graecorum, a cura di Migne J.P (Ristampa anastatica, Paris, Turnholti, 1966)

PETRARCA Francesco, *De remediis utriusque fortunae*, nella traduzione di fra Remigio Nannini, *De' rimedi dell'una, et l'altra fortuna*, Venezia 1584

PICCOLOMINI Alessandro, *Della institutione di tutta la vita dell'huomo nato nobile et in città libera*, Per Giovanmaria Bonelli, In Vinegia 1552

PICCOLOMINI Alessandro, *La Raffaella. Dialogo della bella creanza delle donne*, Brovazzo, Venezia 1539

POCATERRA Annibale, *Dialoghi della vergogna*, Ferrara 1592

PRENDILAQUA F., *Dialogo intorno alla vita di Vittorino da Feltre*, in Eugenio Garin (a cura di), *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, Firenze 1958

RIDOLFI Marc'Antonio, *Aretefila. Dialogo nel quale da una parte sono quelle ragioni allegate, le quali affermano, lo amore di corporal bellezza potere ancora per la via dell'udire pervenire al quore: Et dall'altra, quelle che voglliono lui havere solamente per gl'occhij l'entrata sua: colla sentenza sopra cotal quistione*, In Lione, appresso Guliel. Rovillio, 1560

RIPA Cesare, *Iconologia*, a cura di P. Buscardi, TEA, Milano 1992

SADOLETO Giacomo, *De liberis recte instituendis liber*, 1533

SANSOVINO Francesco, *Venetia città nobilissima e singolare*, Venezia, Jacomo Sansovino 1581

SANUDO Marino, *Diarii (1496-1533) dall'autografo Marciano ital. CLVII Codd. CDXIX-CDLXXVII*, Visentini, Venezia 1879-1903

SCHIVENOGLIA Andrea, *Cronaca di Mantova dal 1445 al 1484*, trascritta ed annotata da Carlo D'Arco, Mantova, Edizioni "Baldus", 1976

S'ensuit l'art er instruction de bien danser, Paris, Michel Toulouze, ca. 1496

SPERONI Sperone, *Dialoghi*, Venezia, Aldo, 1542 (Venezia, Appresso Domenico Occhi, 1740)

TRAFFICHETTI Bartolomeo, *L'arte di conservare la sanità*, Pesaro 1565

TUCCARO Arcangelo, *Trois dialogues de l'exercise de sauter et voltiger en l'air*, Monstr'oeil, Paris 1589

VARCHI Benedetto, *Lezzione sopra il sonetto di M. Francesco Petrarcha, il quale incomincia 'S'Amore non è, che dunque è quel, ch'io sento?' letta da lui publicamente nell'Accademia Fiorentina la terza Domenica di Quaresima*, 1553 in: *Lezzioni*, Giunti, Firenze 1590, vol. 2

VECELLIO Cesare, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo, di nuovo accresciuti di molte figure*, Sessa, Venezia 1598

VERGERIO Pier Paolo, *De Ingenuis moribus liberalibus adolescientiae studiis*, edizione a cura di Attilio Gnesotto, Randi, Padova 1918

VESPASIANO da Bisticci, *Le Vite di Uomini Illustri del secolo XV*, a cura di Aulo Greco, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1976

VIVES da Valenza Giovan Lodovico, *De l'ufficio del marito, come si debba portare verso la moglie. De l'institutione de la femina Christiana, vergine, maritata o vedova. De lo ammaestrare i fanciulli ne le arti liberali. Opera non pur dilettevole: ma anco utilissima a ciascuna maniera di persona.* In Vinegia, Appresso Vincenzo Vaugris, al segno d'Erasmo, 1546

VIVES Juan Luis, *De institutione foeminae Christianae* (1523), in *Operae*, Basilea 1555

ZAMBOTTI Bernardino, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504, a cura di Giuseppe Pardi, Zanichelli, Bologna 1934-7*

ZUCCOLO DA COLOGNA Simeone, *La pazzia del ballo*, Iacomo Fabriano, Padova 1549

BIBLIOGRAFIA

ADAIR Christy, *Women and dance: sylphs and sirens*, New York University Press, New York 1992

ADSHEAD-LANDSALE J. (a cura di), *Dancing Texts. Intertextuality and Interpretation*, Dance Books, London 1999

ADSHEAD-LANDSALE J. e J. Layson (a cura di), *Dance History. An Introduction*, New York-London, Routledge, 1994 (1° ed 1983, col titolo *Dance History. A Methodology for Study*)

ANDREELLA Fabrizio, *Il corpo sospeso. Danza tra codici e simboli all'inizio della modernità*, Il Cardo, Venezia 1994

ANGLO Sidney, *The martial arts of renaissance Europe*, Yale University Press, Yale 2000

APOSTOLOS-CAPPADONA Diane, *"The Lord has struck him down by the hand of a woman!" Images of Judith*, in *Art as Religious Studies* (ed. D. Adams and Eadem), Crossroads, New York 1987

APOSTOLOS-CAPPADONA Diane, *Scriptural women who danced*, in D. Adams and Eadem (a cura di), *Art as Religious Studies*, Crossroads, New York 1987

ARCANGELI Alessandro, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella, Roma 2000

ARCANGELI Alessandro, *I gesuiti e la danza*, "Quadrivium", n.s., I (1990), n. 2, pp. 21-37

ARCANGELI Alessandro, *La disciplina del corpo e la danza*, in *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 417-437

ARCANGELI Alessandro, *L'opuscolo contro la danza attribuito a Carlo Borromeo*, "Quadrivium", n.s., I, 1, 1990, pp. 35-70.

ARCANGELI Alessandro, *L'unica e virtuliosa... Recensione*, "La Danza Italiana", n. 8-9, inverno 1990, p. 180 -182

ARIÈS Philippe e Jean-Claude MARGOLIN, *Les jeux à la Renaissance*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1982

BACHTIN Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 1979

BAIRATI Eleonora, *Salomè: immagini di un mito*, Ilisso, Nuoro 1998

BALWIN R., *An Interdisciplinary Bibliography of Body Movement and Body Symbolism*, Harvard Univ. Press, 1979

BANES Sally, *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, Routledge, New York-London 1998

BARTHES Roland, *Système de la mode*, Seuil, Paris 1967

BASCETTA Carlo (a cura di), *Sport e giuochi: Trattati e scritti dal XV al XVIII secolo*, Il Polifilo, Milano 1978

BAXANDALL Michael, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1978

BERGER John, *Ways of Seeing*, Penguin, London and New York 1973

BERRIOT-SALVADORE Evelyne, *Corps humain ou corps humains: homme, femme, enfant dans la médicine de la Renaissance*, in Jean-Fontaine Céard (a cura di), *Le corps à la Renaissance*, Amateurs de Livres, Paris 1990, pp.

BERRIOT-SALVADORE Evelyne, *Il discorso della medicina e della scienza*, in: N. Zemon-Davis e A. Farge (a cura di), *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 351-398.

BERRIOT-SALVADORE Evelyne, *Un corps, un destin: la femme dans la médecine de la renaissance*, Librairie Honoré Champion, Paris-Geneve 1993

BERTELLI Sergio e CALVI Giulia, *Rituale, cerimoniale, etichetta*, Bompiani, Milano 1985

BIANCHI Dante, *Antonio Cornazano e le sue biografie*, "La Bibliofilia", 1965, pp. 17-24

BIANCHI Dante, *Tre maestri di danza alla corte di Francesco Sforza*, "Archivio Storico Lombardo", LXXXIX, Milano 1964

BIANCHI Dante, *Un trattato inedito di Domenico da Piacenza*, "La Bibliofilia", vol. LXV, disp. II, 1963, pp. 109-149

BINAME' Michel, *La theorie de la gymnastique et de l'"Art de Sauter" d'Archangelo Tuccaro (1536-1604)*, in Renson, R. - De Nayer P.P. - Ostyn M. (a cura di), *The*

history, the evolution and diffusion of sports and games in different cultures, Proceedings of the 4th International HISPA Seminar, Leuven, Belgium, April 1-5, 1975, Brussel 1976, pp. 387- 401.

BIRBARI E., *Dress in Italian Painting*, 1460-1500, London 1975

BIRDWHISTELL R.L., *Context: Essays on Body-Motion Communication*, Philadelphia 1970

BOCHI Giulia (a cura di), *L'educazione femminile dall'Umanesimo alla Controriforma*, Bologna 1961

BOCK G. - NOBILI G., *Il corpo delle donne*, Bologna 1988

BOLOGNE Jean Claude, *Histoire de la pudeur*, Olivier Orban, Paris 1986

BORDO Susan, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, University of California Press, Berkeley 1993

BOSCO Umberto, *Saggi sul Rinascimento italiano*, Firenze 1970

BOTTERI, Inge, *Galateo e Galatei. La creanza e l'instituzione della società nella trattatistica italiana tra antico regime e stato liberale*, Bulzoni, Roma 1999

BOURDIEU Pierre (a cura di), *Il corpo tra natura e cultura*, Franco Angeli, Milano 1988

BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Les Éditions de minuit, Paris 1980

BRAGAGLIA Anton Giulio, *Balli popolari e danza d'arte*, in "Ricreazione", I (1949)

BRAGAGLIA Anton Giulio, *Danze popolari italiane*, Ed. Enal Superstampa, Roma 1950

BRAINARD Ingrid, *Pattern, imagery and drama in the choreographic work of Domenico da Piacenza*, in: Padovan Maurizio (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza italiana nelle corti italiane del XV secolo*, Pacini Editore, Pisa 1990, pp. 85-96

BRAINARD Ingrid, *The role of dancing master in 15th century courtly society*, "Fifteenth Century Studies", II (1979), pp. 21-44

BREMMER Jan - ROODENBURG Herman (a cura di), *A cultural history of gesture: from the antiquity to the present day*, Polity Press, Cambridge 1991

BROWN Carol, *Re-tracing our steps. The possibilities for feminist dance histories*, in ADSHEAD-LANDSALE J. e J. Layson (a cura di), *Dance History. An Introduction*, Routledge, New York-London 1994, pp. 198-216

BRYSON Norman, *Cultural Studies and Dance History*, in J.C. Desmond, *Meaning in Motion*, Duke Univ. Press, Durham-London 1997

BUCKLAND Teresa (a cura di), *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, MacMillan, London 1999

BUCKLAND Teresa, *All Dances are Ethnic, but Some are More Ethnic than Others: Some Observations on Recent Scholarship in Dance and Anthropology*, "Dance Research", summer 1999

BURKE Peter, *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Laterza, Roma- Bari 1988

BURKE Peter, *The Fortunes of the* Courtier*: The European reception of Castiglione's* Cortegiano, The Penn State Series in the History of the Book, University Park, Pennsylvania State University Press, 1995

BURT R., *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, Routledge, New York-London 1995

BUSCH G. C., *Ikonographische Studien zum Solotanz in Mittelalter*, Musikverlag Helbling, Innsbruck 1982

BUSCH G. C., *Tanz und aequilibristennumern vor de mittelalterlichen Tafel*, in *Spettacoli conviviali dall'età classica alle corti italiane del '400*, Viterbo 1983, pp. 203-10

BYNUM Caroline Walker, *Fragmentation and redemption: essays on gender and the human body in Medieval religion*, New York, Zone Books, Cambridge, Mass. , 1991

CALAMANDREI POLIDORI Elena, *Le vesti delle donne fiorentine nel Quattrocento*, Firenze, Società Editrice "La Voce", 1924

CALVI Giulia (a cura di), *Barocco al femminile*, Laterza, Roma-Bari 1994

CALVI Giulia, *Dal margine al centro. Soggettività femminile, famiglia, Stato moderno in Toscana*, in: *Discutendo di storia. Soggettività, ricerca, biografia*, Rosenberg & Sellier, Torino 1990, pp.103-120

CALVINO Prina Federica, *"Dammene un poco di quella mazzacrocca"*, "Choreola", anno III, n. 10, autunno - inverno 1993, pp. 2-14.

CANTARO Maria Teresa, *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare"*, 1552-1614, Jandi e Sapi Edizioni, Milano-Roma 1989

CARPITELLA Diego, *L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, in Ernesto De Martino, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano 1961, pp. 335-372.

CARTER Alexandra (a cura di), *The Routledge Dance Studies Reader*, New York-London, Routledge 1998

CARTER Alexandra, *Bodies of knowledge: dance and feminist analysis*, in Patrick Campbell, *Analysing performance*, Manchester University Press, Manchester 1996

CASTELLI Patrizia, *Il moto aristotelico e la 'licita scientia'. Guglielmo Ebreo e la speculazione sulla danza nel XV secolo*, in Patrizia Castelli, Maurizio Mingardi, Maurizio Padovan (a cura di), *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Pesaro 1987

CASTELLI Patrizia, *La kermesse degli Sforza pesaresi*, in Castelli, Mingardi, Padovan (a cura di), *Mesura et arte del danzare: Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del 15. Secolo*, Pesaro 1987

CASTELLI Patrizia, Maurizio Mingardi, Maurizio Padovan (a cura di), *Mesura et arte del danzare: Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del 15. Secolo*, Pesaro 1987

CAVACIOCCHI Simonetta (a cura di), *Il tempo libero, economia e società, secc. XII-XVIII*, Firenze, Le Monnier 1995.

CEARD Jean-Fontaine (a cura di), *Le corps à la Renaissance*, Amateurs de Livres, Paris 1990

CECCARELLI Paola, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Istituti Editorialie Poligrafici Internazionali, Pisa - Roma 1998

CELI Claudia, *La danza aulica italiana nel XVI secolo*, "Nuova Rivista Musicale Italiana", II, 1982, pp. 218-23

CERTEAU Michel de, *Des outils pour écrire le corps*, "Traverses", 14-15 (1979)

CESARANI Gian Paolo, *Gli automi. Storia e mito*, Laterza, Roma - Bari 1983

CHASTEL André, *Le corps à la Renaissance*, in: *Le corps à la Renaissance. Actes du XXXe Colloque de Tours*, Aux Amateurs de Livres, Paris 1990, pp. 9-20.

CHEMELLO Adriana, *La donna, il modello, l'immaginario: Moderata fonte e Lucrezia Marinella*, in Zancan Marina (a cura di), *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Marsilio, Venezia 1983

CLOUGH C.H., Review of SPARTI Barbara (a cura di), *Guglielmo ebreo da Pesaro. De pratica seu arte tripudii. On the practice or art of dancing*, Clarendon Press, Oxford 1993, "Renaissance Studies", vol. 11, No. 3, 1997, pp. 241-269

COHEN M. e R. COPELAND, *What is dance? Reading and Criticism*, Oxford 1983

COHN Samuel K. Jr, *Women in the Streets: Essays on Sex and Power in Renaissance Italy*, The Johns Hopkins UP, Baltimore and London 1996

CORNAGLIOTTI Anna (a cura di), *La passione di Revello, sacra rappresentazione quattrocentesca*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1976

CORTI Gino, *Cinque balli toscani del Cinquecento*, "Rivista Italiana di Musicologia", XII, 1, 1977

COX Virginia, *The single self: feminist thought and the marriage market in early modern Venice*, "Renaissance quarterly", XLIIII, 1995, pp. 513-581.

CRANE Frederick, *Materials for the study of the Fifteenth century Basse Danse*, "Musicological Studies, XVI, The Institute of Medieval Music LTD, New York 1953

CROPPER Elisabeth, *On beautiful women. Parmigianino, petrarchismo, and the vernacular stile*, "Art Bulletin", 58, n. 3, 1976, pp. 374-95

CRUCIANI Fabrizio, *Le feste per Isabella d'Este Gonzaga a Roma nel 1514-15*, in *La fête et l'écriture: théâtre de cour, cour- théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Colloque International, Université de Provence, Aix en Provence 1987

CRUICKSHANK Diana, *"In due alla fila" – "e la donna vadia innanzi"*, in Maurizio Padovan (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo : atti del convegno internazionale di studi Pesaro 16/18 luglio 1987*, Pacini, Pisa 1990, pp. 119-126

CURTIN Michael, *A question of manners: Status and Gender in Etiquette and Courtesy*, "The Journal of Modern History", vol. 57, n. 1, March 1985, pp. 395-423

CURTIUS R., *Etymology as a category of thought*, in Roberto Antonelli (a cura di), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992.

DALY Ann, *Unlimited partnership: dance and feminist Analysis*, "Research Journal", 23, 1, 1992, pp. 2-5

DALY Ann, *Done into Dance. Isadora Duncan in America*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1995

D'ANCONA Alessandro, *Il teatro mantovano nel secolo XVI*, Loescher, Torino 1891

DAVIDOFF Leonore, Keith MCCELLAND and Eleni VARIKAS, *Gender and History: Retrospect and Prospect*, Blackwell, Oxford 1999

DAVIES J. G., *Liturgical Dance. An Historical, Theological and Practical Handbook*, London 1984

DE BARTHOLOMAEIS Vincenzo (a cura di), *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Le Monnier, Firenze 1943

DE GUBERNATIS Angelo, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia*, Milano 1878

DE MARTINO Ernesto, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano 1994

DESMOND J. C., *Meaning in Motion*, Durham-London, Duke Univ. Press, 1997

DESMOND J. C., *Embodying Difference: Issues in Dance History and Cultural Studies*, "Cultural Critique", 26, pp. 33-63

DI CORI Paola (a cura di), *Altre storie. La critica femminista alla storia*, CLUEB, Bologna 1996

DOUGLAS Mary, *I simboli naturali. Sistema cosmologico e struttura sociale*, Einaudi, Torino 1979

ELIAS Norbert, *Il processo di civilizzazione*, Il Mulino, Bologna 1992 (Basel 1939)

EVANS-PRITCHARD E.E., *La donna nelle società primitive*, Laterza, Roma-Bari 1973 (1965)

FALLETTI Clelia, *Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473)*, in *Spettacoli conviviali dall'antichità alle corti del '400*, in Atti del VII Convegno di Studio, Viterbo 27-30 maggio 1982, Viterbo 1983

FAMA Marianovella, *Il corpo, il movimento e la memoria. Osservazioni sull'iconografia della danza (di Salome) nel Quattrocento*, "Biblioteca Teatrale", n. 37 – 38, 1996, pp. 127-139

FAMA Marianovella, *Tracce spettacolari del mito di Salome tra Medioevo e Rinascimento*, Tesi di Dottorato, Università di Firenze, Dipartimento di Storia e Arti dello Spettacolo, febbraio 1993

FARINA Rachele (a cura di), *Dizionario biografico delle donne Lombarde*, Baldini & Castoldi, Milano 1995

FARNELL Brenda (a cura di), *Human Action Signs in Cultural Context. The Visible and the Invisible in Movement and Dance*, The Scarecrow Press, Metuchen 1995

FEATHERSTONE, M., HEPOWORTH, M., TURNER, B. S., *The Body. Social Process and Culrural Theory*, Sage Publication, London - Newbury Park - New Delhi 1991

FEHER M., R. NADDAFF e N. TAZI (a cura di), *Fragments for a history of the human body*, Zone, New York 1980 - 89, 3 voll.

FERGUSON M. W. - QUILLIGAN M. - VICKERS N. J. (a cura di), *Rewriting the Renaissance. The Discours of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago Univ. Press, Chicago 1986

FERINO-PAGDEN Sylvia (a cura di), *Immagini del sentire. I cinque sensi nell'arte*, Leonardo Arte, Milano 1996

FERMOR Sharon, *Movement and gender in sixteenth-century Italian painting*, in: Kathleen Adler and Marcia Pointon (a cura di), *The body Imaged. The human form and visual culture since the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp.

FERMOR Sharon, *On the question of pictorial 'evidence' for Fifteenth-Century Dance Tecnique*, "Dance Research", 1987, n. 2, vol. V, pp. 18-32

FERRANTE L., M. PALAZZI, G. POMATA (a cura di), *Ragnatele di rapporti. Patronage e reti di relazione della storia delle donne*, Torino 1988

Festivities, Ceremonies and Celebrations in Western Europe (1500-1790), Providence 1979

FEVES Angene, *Caroso's Patronesses*, Proceedings of the Dance History Scholars Conference, Riverside 1986

FEVES Angene, *Fabritio Caroso and the changing shape of the dance, 1500-1600*, "Dance Chronicle", XIV (1991), n. 2-3, pp. 159-74

FILMER Paul, *Embodiment and Civility in early Modernity: Aspects of Relations between Dance, the Body and sociocultural Chance*, "Body and Society", vol.- 5, n. 2-3, 1999, pp. 1-16.

FIORENTINI CAPITANI Aurora e RICCI Stefania (a cura di), *Il costume al tempo di Lorenzo il Magnifico. Prato e il suo territorio*, Charta, Milano-Firenze 1992

FLANDRIN Jean Louis, *Un temps pour embrasser: aux origines de la morale sexuelle occidentale, VI-XIe siècle*, Seuil, Paris 1983

FONTAINE Marie Madeleine, *Jeux antiques et modernes: les échanges entre l'Italie et la France de la Renaissance dans les activité corporelles*, in *L'aube de la Renaissance*, 1991, pp. 247-72

FONTAINE Marie Madeleine, *La danse dans la literature de 1572 à 1636*, in: *L'Automne de la Renaissance*, Vrin, Paris 1979

FONTAINE Marie Madeleine, *Le développement technique des exercices corporels dans la préparation militaire (fin Xve - début Xve s.)*, "Micrologus. Natura, scienza e società medievali", I, *I discorsi dei corpi*, Brepols, Paris 1993, pp. 61-80.

FOSTER S. L. (a cura di), *Choreographing History*, Indiana Univ Press, Bloomington and Indianapolis 1995

FOSTER S. L. (a cura di), *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, New York-London 1996

FOSTER S. L., *Reading dancing. Bodies and subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 1986

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, 3 voll., Paris 1984

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Gallimars, Paris 1966

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris 1975

FRALEIGH HORTON S. e P. HANSTEIN (a cura di), *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, University of Pittsburg Press and Dance Books, London 1999

FRANCALANCI Andrea, *La bassa danza. L'oriente e l'occidente si incontrano nel mondo ideale del nobile che danza*, in: Maurizio Padovan (a cura di), *La danza in Europa fra Rinascimento e Barocco*, Associazione Italiana per la Musica e la Danza Antiche, Roma 1995

FRANKO Mark, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge Univ. Press,1993

FRANKO Mark, *Renaissance Conduct Literature and the Basse Danse. The Kinesis of Bonne Grace*, in: Trexler Richard (a cura di), *Persons in Groups. Social Behavior as Identity Formation in Medieval and Renaissance Europe*, Binghamton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1985, pp. 55-66

FRANKO Mark, *The Dancing Body in Renaissance Choreography (c. 1416-1589)*, Summa Publications, Birmingham 1986

FRANKO Mark, *The notion of fantasmata in Fifteenth-Century Italian Dance Treatises*, "Dance Research Annual", 17, New York, CORD, 1987, pp. 68-86

FURLAN Francesco, *L'idea della donna e dell'amore nella cultura tardomedievale e in L.B. Alberti*, "Intersezioni. Rivista di storia delle idee", anno X, agosto 1990, 2, pp. 211-238.

GALLO Alberto F., *L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio*, "Studi Musicali", XII, (1983), pp. 189-202

GALLO Alberto, *Il Ballare Lombardo (circa 1435-1475)*, "Studi Musicali", anno VIII, Olschki, Firenze 1979

GALLO F. A., *Il ballo pubblico a Firenze*, in: *La musique et le rite sacré et profane*, I, a cura di M. Honegger e Ch. Meyer, Strasbourg 1986, pp. 405-8

GARAVINI Fausta e LAZZERINI Lucia (a cura di), *Macaronee provenzali*, "Documenti di filologia", Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1984

GARGIULO Piero (a cura di), *La danza italiana tra Cinque e Seicento. Studi per Fabrizio Caroso da Sermoneta*, Bardi, Roma 1997

GARIN Eugenio, *La diffusione della "Poetica" di Aristotele dal secolo XV in poi*, "Rivista critica di storia della filosofia", XXVIII, 1973, pp. 447-451

GARIN Eugenio, *Le traduzioni di Aristotele nel secolo XV*, "Atti e memorie dell'Accademia fiorentina di scienze morali La Colombaria", vol. XVI, ns. II, 1947-1950, Firenze 1951

GARIN Eugenio, *L'educazione in Europa 1400-1600. Problemi e programmi*, Laterza, Roma 1976

GARIN Eugenio, *L'educazione umanistica in Italia* , Laterza, Bari 1949

GARIN Eugenio, *Ricerche sulle traduzioni di Platone nella prima metà del secolo XV*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, I, Firenze 1955, pp. 339-374

GELIS Jacques, *Refaire le corps. Les déformations volontaires du corps de l'enfant à la naissance*, "Ethnologie fançaise" 14, n. 1, 1984, 7-28

GELL Alfred, *Amour, conaissance, et dissimulation*, "Terrain", 27 (1996), pp. 5-14

GENELICK Laurence (a cura di), *Gender in performance. The presentation of Difference in the Performing Arts*, University Press of New England, Hanover and London 1992

GIOVANARDI C., *Il bilinguismo italiano-latino del medioevo e del Rinascimento*, in L. Serianni e P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, Torino 1994, pp. 435-67

GOFFMAN Erwing, *Interaction Ritual: Essays on Face to Face Behaviour*, New York 1967

GOMBOSI Otto, *About dance and dance music in late Midle Ages*, "The Musical Quarterly", XXVII (1941), pp. 289-305

GOODMAN E. and J. DE GAY (a cura di), *The Routledge Reader in Gender and Performance*, New York-London, Routledge, 1998

GUIDOBALDI Nicoletta, *La musica di Federico*, Olschki, Firenze 1995

GUNDERSHEIMER Werner L., *Renaissance Concepts of Shame and Pocaterra's Dialoghi della Vergogna*, "Renaissance Quarterly", vol XLVII - n. 1 - spring 1994, pp. 34-56

HANNA Judith Lynne, *Dance, Sex and Gender. Signs of identity, Dominance, Defiance, Desire*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1988

HANNA Judith Lynne, *To Dance is Human*, University of Texas, Austin 1979

HEARTZ Daniel, *The basse dance: its evolution circa 1450 to 1550*, "Annales Musicologiques", VI (1958-63), pp. 287-340

HERTZ Robert, *La Prééminence de la main droitr: étude sur la polarité religieuse*, "Revue philosophique", 68 (1909), 553-80 (traduzione italiana a cura di Adriano Prosperi in *La preminenza della mano destra e altri saggi*, Torino, Einaudi 1994

HESS Remi, *Il valzer: rivoluzione della coppia in Europa*, Torino 1993

HOWARD Skiles, *The politics of courtly dancing in early modern England*, University of Massachusetts Press, 1998

HUFTON Olwen, *The Making of the European Women*, Kopf, New York 1991

IACOBOWITZ-STEPANEK, *The prints of Lucas Van Leyden and his contemporaries*, National Gallery of Art, Washington 1983

International Encyclopedia of Dance, Oxford 1998

JACQUART Danielle, *La morphologie du corps féminin selon les médecins de la fin du moyen age*, "Micrologus. Natura, scienza e società medievali", I, *I discorsi dei corpi*, Brepols, Paris 1993, pp. 81 - 99

JAEGER C. Stephen, *The Origins of Courtliness. Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals - 923-1210*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985

JEANMAIRE Henri, *Dioniso: religione e cultura in Grecia*, Einaudi, Torino 1951

JORDAN Stephanie e THOMAS Helen, *Dance and gender: formalism and semiotics reconsidered*, "Dance research", vol. XII, n. 2, autumn 1994, pp. 3-14

KÄMPER Dieter, *La musica strumentale nel Rinascimento: studi sulla musica strumentale d'assieme in Italia nel XVI secolo*, Torino, Eri, 1976

KEALI'INOHOMOKU J.W., *An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance*, in Drid Williams (a cura di), *Anthropology and human movement. The study of dances*, The Scarecrow Press, London 1997, pp.

KELLY-GADOL Joan, *The social relation of the sexes. Methodological implications of Women's History*, in Harding Sandra (a cura di), *Feminism and Methodology*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1987

KELLY-GADOL Joan, *Notes on Women in the Renaissance and Renaissance Historiography*, in *Conceptual Frameworks of Women's History*, Bronxville (New York), 1976

KELLY-GADOL Joan, *Did Women have a Renaissance?*, in: R. Bridenthal (a cura di), *Becaming Visible*, Houghton Mifflin Co., Boston 1976.

KELSO Ruth, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, University of Illinois Press, Urbana 1956

KING M.L., *La donna nel Rinascimento*, in E. Garin (a cura di), *L'uomo del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp.273-327

KING M.L., *Le donne nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1991

KIRK Marta Ann, *Biblical Women and Femisnist Exegesis: Women Dancing Men's Ideas or Women Dancing Women*, Hong Kong Conference, Proceedings, 1990, pp. 28-55.

KIRKENDALE Warren, *The court musicians in Florence during the Principate of the Medici*, Olschki, Firenze 1993

KLAPISH-ZUBER C., *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Laterza, Roma-Bari 1988

KNOX Dilwin, *Disciplina: le origini monastiche e clericali del buon comportamento nell'Europa cattolica del Cinquecento e del primo Seicento*, in: Paolo Prodi (a cura di), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 63-100

KNOX Dilwin, *«Disciplina»: Le origini monastiche e clericali della civiltà delle buone maniere in Europa*, "Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento", XVIII, 1992, pp. 335-370

KNOX Dilwin, *Erasmus' De civilitate and the Religious Origin of Civility in Sixteenth-and Early Seventeenth-Century Protestant Europe*, "Archiv für Reformationsgeschichte", LXXXVI, 1995

KNOX Dilwin, *Civility, courtesy and women*, in L. Panizza (a cura di), *Culture, society and women in Renaissance Italy*, Legenda, London 2000

KOLSKY Stephen, *Graceful performances: the social and political context of music and dance in the* Cortegiano, "Italian Studies", LIII, 1998, pp. 1-19.

KORITZ Amy, *Gendering bodies / Performing art. Dance and literature in early twentieth-century british culture*, The University of Michigan press, Anna Arbor 1995

KORITZ Amy, *Re/Moving Boundaries: From Dance History to Cultural Studies*, in Jane Desmond, *Meaning in Motion*, Durham-London, Duke Univ. Press, 1997

La Bibbia Concordata. Nuovo Testamento, Mondadori, Milano 1982

La poesia rusticana nel rinascimento, Atti del Convegno, Roma 1968

La representation du corps dans la culture italienne, Aix en Provence 1982

LA ROCCA Patrizia, *L'"unica e virtuliosa Ziralda": ritratto di una ballerina pavana del XVI secolo*, in: Alessandro Pontremoli e Patrizia La Rocca, *La danza a Venezia nel Rinascimento*, Neri Pozza, Venezia 1993

LANDAU David and Parshall, Peter, *The Renaissance Print (1470-1550)*, Yale Univeristy Press, New Haven 1994

LAWLER Lillian B., *The maenads: a contribution to the study of the dance in ancient Greece*, "Memoirs of the American Academy in Rome", VI, 1927, pp. 69-112

LAZARD Madeleine, *Images de la femme à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985

LAZARD Madeleine, *Le corps vêtu: signification du costume à la Renaissance*, 1990

L'homme et la femme dans la danse. Actes du Colloque de l'AEHD, Leuven 1990

LITTA Pompeo, *Faniglie celebri italiane*, Milano 1819

LOPEZ Guido, *Festa di nozze per Ludovico il Moro, nelle testimonianze di Tristano Calco, Giacomo Trotti ed altri*, De Carlo, Milano 1976

LOSANO M.G., *Storie di automi*, Einaudi, Torino 1990

LOVARINI Emilio, *Una ballerina del Cinquecento*, "Vita Nuova", Firenze, a. II, n. 10, 9 marzo 1890, pp. 74-5

LUCIANO, *Della Danza*, Marsilio, a cura di Simone Beta e Marina Nordera, Marsilio, Venezia 1992

LUGLI V., *I trattatisti della famiglia nel Quattrocento*, Bologna-Modena 1909

LUZIO Alessando, *Isabella d'Este e i Borgia Alessandro Luzio*, Cogliati, Milano 1916

LUZIO Alessandro - Rodolfo Renier, *Buffoni, nani e schiavi dei Gonzaga ai tempi di Isabella d'Este*, "Nuova Antologia", terza serie, voll. XXXIV-V

LUZIO Alessandro e Rodolfo RENIER, *Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Roma 1983

LUZIO Alessandro e Rodolfo RENIER, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, Tip. Bortolotti, Milano 1890, p. 392.

LUZIO Alessandro e Rodolfo RENIER, *Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, A. Forni, Bologna 1976

LUZIO Alessandro, *I precettori di Isabella d'Este*, Ancona, 1887

LUZIO Alessandro, *Isabella d'Este e il sacco di Roma*, "Archivio Storico Lombardo", serie IV, vol. X (1908)

LUZIO Alessandro, *Vittoria Colonna*, "Rivista Sorica Mantovana", vol. I (1885)

MACCAGNI Carlo, *Cultura e sapere dei tecnici nel Rinascimento*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, a cura di M. Dalai Emiliani e V. Curzi, Marsilio, Venezia 1996, pp. 279-292

MACLEAN Ian, *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, London - New York 1980

MADIAI F., *Nuovi documenti su Sveva da Montefeltro Sforza*, "Le Marche", 1909, pp. 94-142.

MADIAI F., *Sulla monacazione di Sveva da Montefeltro Sforza, signora di Pesaro*, "Le Marche", 1903, III

MAGNANI Rachele, *Relazioni private fra la corte sforzesca di Milano e casa Medici 1450-1500*, Milano 1910

MALETIC Vera, *Male-Female interaction in dance: probing a methodology for analyzing choreographic intent*, in A Spectrum of world dance, CORD, New York 1987

MARGOLIN Jean-Claude, *Réflexions sur l'éducation des filles au XVI° siècle: avec les ecolières de La Guirlande des Jeunes Filles (1564) de Gabriel Meurier*, in: Luisa Rotondi Secchi Tarugi (a cura di), *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'umanesimo*, Milano 1992, pp. 127-154.

GENESI Mario Giuseppe, *Il "corpus" di danze rinascimentali manoscritte di Anonimo alla Collegiata di Castell'Arquato (1530-1550 ca.)*, "Archivio Storico per le Province Parmensi", Quarta serie, vol. XLII, Anno 1990

MARROCCO Thomas W., *Inventory of 15th Century basse danze, balli et Balletti*, Dance Research Annual, XIII, New York, 1981

MASETTI ZANNINI Gian Ludovico, *Motivi storici dell'educazione femminile: scienza, lavoro, giuochi*, Napoli 1992

MASSERON A., *Saint Jean Baptiste dans l'art*, Vichy 1957

MATTHEWS GRECO Sara F. e ZARRI Gabriella (a cura di), *Committenza artistica femminile*, "Quaderni Storici", numero monografico, n. 14, anno XXXV, fasc. 2, agosto 2000

MATTHIEWS GRECO Sara F., *Ange ou diablesse: la representation de la femme au XVIeme siècle*, Flammarion, Paris 1991

MAUSS Marcel, *Les techniques du corps*, "Journal de psychologie normale et pathologique", 39, 1935

MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris 1950 (edizione italiana: *Teoria generale della magia*, Torino 1965)

MAZZI Carlo, *La congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, Le Monnier, Firenze 1882

MAZZI Curzio, *Il Libro dell'Arte del Danzare di Antonio Cornazano*, "La Bibliofilia", anno XVII, 1915, pp. 1-30

MAZZI Curzio, *Una sconosciuta compilazione di un libro quattrocentistico di balli*, "La Bibliofilia", anno XVI (1914-1915), pp. 185-209

McGEE Timothy, *Dancing masters at the Medici court in the 15th century*, "Studi Musicali", XVII (1988), pp. 201-24

McNEILL William H., *Keeping together in time. Dance and Drill in Human History*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1995

MEIER Henry, *Some Israhel of Meckenem problems*, "Print Collector's Quarterly", 27 (1940), pp. 41-46

MELLANO Maria Franca, *La donna nell'opera riformatrice di S. Carlo*, in *San Carlo e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale nel IV centenario della morte*, Roma 1986, pp. 1073-1133

MERKEL Kerstin, *Salome. Ikonographie im Wandel*, dissertation published by Peter Lang, European University Studies, vol. 106, 1990

MIGIEL Marilyn - SCHIESARI Giuliana (a cura di), *Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Ithaca, Cornell Univ. Press 1991

Moda alla corte dei Medici. Gli abiti restaurati di Cosimo, Eleonora e Garzia, Centro Di, Firenze 1993

MODENA Carlo, "Poesia per musica da guardare". Egloghe estensi (1503-1508), tesi di dottorato in discipline dello spettacolo, Università degli Studi di Bologna, V ciclo

MONTANDON Alain (a cura di), *Sociopoétique de la danse*, Anthropos Diffusion, Paris 1998

MONTANDON Alain (a cura di), *Traités de savoir-vivre Italiens*, Clermont - Ferrand, 1993

MORELLI, *Delle solennità e pompe nuziali già usate presso li Veneziani*, in Operette, Venezia 1820

MORRIS Gay (a cura di), *Moving Words. Re-writing Dance*, New York-London, Routledge, 1996

MORROCCO Thomas W., *Inventory of the 15th century bassedanze, balli and balletti*, CORD, Dance Research Annual XIII, New York 1981

MOTTA Emilio, *Musici alla Corte degli Sforza: ricerche e documenti milanesi*, Milano 1887

MURPHY Caroline P., *'In praise of the ladies of Bologna': the image and identity of sixteenth-century Bolognese female patriciate*, "Renaissance Studies", vol. 13, n. 4, pp. 441-454

MUZZARELLI Maria Giuseppina, *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XII al XVI secolo*, Il Mulino, Bologna 1999

NAEREBOUT F.G., *Attractive Performances. Ancient Greek Dancing: Three Preliminary Studies*, J.C. Gieben, Amsterdam 1997

NASELLI Carmelina, *Riti prenuziali: il ballo sul letto, i canti del letto*, in *Atti del congresso internazionale di musica mediterranea e del convegno di bibliotecari musicali*, Palermo 1954

NEEDHAM Rodney (a cura di), *Right and left: essays on symbolic classification*, University of Chicago Press, Chicago 1973.

NEWTON Stella Mary, *The dress of the Venitians, 1495-1525*, Gower, Aldershot - Brookfield, 1988

NICCOLI Ottavia (a cura di), *Rinascimento al femminile*, Laterza, Roma-Bari 1991

Novae Concordantiae Biblorum Sacrorum iuxta vulgatam versione critice editam, ed. B. Fisher, Stuttgart 1977

NUTTON Vivian, *Les exercises et la santé: Hieronymus Mercurialis et la gymnastique médicale*, in Jean-Fontaine Céard (a cura di), *Le corps à la Renaissance*, Amateurs de Livres, Paris 1990, pp. 295-307

PADOAN Giorgio, *La commedia rinascimentale veneta*, Neri Pozza, Vicenza 1982

PADOVAN Maurizio (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza italiana nelle corti italiane del XV secolo*, Pacini Editore, Pisa 1990

PADOVAN Maurizio, *Da Dante a Leonardo: la danza italiana attraverso le fonti storiche*, "La danza Italiana", 3 (1985)

PADOVAN Maurizio, *La danza nell'arte figurativa a Venezia tra Cinquecento e Seicento*, in Angelo Chiarle (a cura di), *L'arte della danza ai tempi di Claudio Monteverdi*, Atti del Convegno Internazionale, Istituto per i beni musicali in Piemonte, Torino 1993, pp. 239- 258

PAOLETTI I., *Gerolamo Mercuriale e il suo tempo*, Lanciano 1963

PASTORI Jean Pierre, *L'homme et la danse*, Office du livre, Fribourg - Edition Vilo, Paris 1980

PATRIZI G. e QUONDAM A., *Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*; Bulzoni, Roma 1998

PERISTUANY J.G. - PITT-RIVERS J. (a cura di), *Honor and grace in anthropology*, Cambridge U.P.

PERROT Philippe, *Le travail des apparence ou les transformation du corps féminin*, XVIII-XIX siècle, Seuil, Paris 1984

PESCERELLI Beatrice, *Una sconosciuta redazione del trattato di danza di Guglielmo Ebreo*, "Rivista Italiana di Musicologia, IX, 1974, pp. 48-55

PIERANTONI Ruggero, *Forma fluens*, Boringhieri, Torino 1986

POLHEMUS Ted (a cura di), *The Body Reader: Social Aspects of the Human Body*, Pantheon Books, London-New York 1978

POLHEMUS Ted, *Dance, gender and culture*, in: Helen Thomas (a cura di), Dance, gender and culture, Macmillan Press, London 1993

POLIDORI CALAMANDREI Elena, *Le vesti delle donne fiorentine nel Quattrocento*, Firenze, Società Editrice "La Voce", 1924

POMATA Gianna, *Uomini mestruanti: somiglianza e differenza fra i sessi in Europa in età moderna*, "Quaderni Storici", 79, a. XXVII, n. 1, aprile 1992, pp. 51-103

PONTREMOLI Alessandro e LA ROCCA Patrizia, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Vita e Pensiero, Milano 1987

PONTREMOLI Alessandro e LA ROCCA Patrizia, *La danza a Venezia nel Rinascimento*, Neri Pozza, Venezia 1993

PORTER Roy, *Storia del corpo*, in: Peter Burke (a cura di), *La storiografia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1993

POZZI Giovanni, *Occhi bassi*, in E. Marsch - G. Pozzi (a cura di), *Thematologie des kleinen. Petits thèmes littéraires*, Editions Universitaires, Friburg (Suisse) 1986, pp. 161 - 211.

PAOLO Prodi (a cura di), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, Il Mulino, Bologna 1994

RALPH Richard, *On the Light Fantastic Toe: Dance Scholarship and Academic Fashion*, "Dance Chronicle", vol. 18, n. 2, 1995, pp. 249 – 259

RAPONI Paolo, *Fabrizio Caroso e il Ducato di Sermoneta nel XVI secolo*, in Piero Gargiulo (a cura di), *La danza italiana tra Cinque e Seicento. Studi per Fabrizio Caroso da Sermoneta*, Bardi, Roma 1997

RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1956.

RENIER Rodolfo, *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*, Ancona 1885

RIZZI Alessandra, *Ludus/ludere. Giocare in Italia alla fine del Medio Evo*, Fondazione Benetton/Viella, Treviso-Roma 1995

ROCHE Daniel, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVIIe- XVIIè siècle*, Fayard, Paris 1989

ROCHON A., *Images de la femme dans la literature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1980

ROCKE Michael, *Forbidden Friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, Oxford UP, New York - Oxford 1996

ROGERS M., *Sonnets on female portraits from renaissance north Italy*, "Word and Image", vol. 2, n. 4, oct-dec. 1986, pp. 291-9

ROGERS M., *The decorum os women's beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the representation of women in sixteenth century painting*, "Renaissance studies", vol. 2, No. 1, marzo 1988, pp. 47-89.

ROMAGNOLI P. (a cura di), *La città e la corte. Buone e cattive maniere tra medioevo e età moderna*, Guerrini, Milano 1991

ROSSI Adriana A., *I nomi delle vesti in Toscana*, "Studi di lessicografia italiana", 1991, vol. 11, pp. 5-124

ROTONDI SECCHI TARUGI Luisa, *Il metodo pedagogico di Vittorino da Feltre*, in Eadem (a cura di), *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'umanesimo*, Guerini e Associati, Milano 1992

RUGGERI R.M., *Aspetti dell'eterno femminino nel Medioevo e nel Rinascimento*, in *Studi in onore di Pietro Silva*, Le Monnier, Firenze 1956, pp. 252-60

RUST Frances, *Dance in Society. An Analysis of the Relationship between the Social Dance and Society in England from the Middle Ages to the Present Day*, London 1969

SACCARO Battisti Giuseppa, *La donna, le donne nel Cortegiano*, in Adriano Prosperi (a cura di), *La corte e il "Cortegiano"*, Bulzoni, Roma 1980, pp. 219-249

SACCONE E., *Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courtier*, in R.W. Hanning, D. Rosand (a cura di), *The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, New Haven, 1983

SACHS Curt, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano 1980

SAXL Fritz, *Costumi e feste della nobiltà milanese negli anni della dominazione spagnola*, in *Il libro del Sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*, Panini, Modena 1987

SCHEFLEN Albert, *Body language and social order*, Prentice-Hall, Englewood Clifs, N. J., 1972

SCHERLOCK Joyce (a cura di), *Gender and Dance*, "Women Studies International Forum". Special Issue, vol. 19, n. 5, 1996

SCHIERA P., *Disciplina, Stato moderno, disciplinamento: considerazioni a cavallo fra la sociologia del potere e la storia costituzionale*, in Paolo Prodi (a cura di), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 21-46

SCHMITT J.C., *The Ethics of gesture*, in FEHER M., R. NADDAFF e N. TAZI (a cura di), *Fragments for a history of the human body*, Zone, New York 1980 - 89, 3 voll., pp.

SIBONY Daniel, *Le corps et sa danse*, Seuil, Paris 1994

SISSA Giulia, *Filosofie del genere: Platone, Aristotele e la differenza dei sessi*, in P. Schmitt Pantel (a cura di), *Storia delle donne in Occidente: l'antichità*, Laterza, Roma-Bari 1990

SISSA Giulia, *Subtle bodies*, in M. Feher (a cura di), Fragments *for a History of the Human Body*, New York 1989, vol. III, pp. 135-156

SMITH Elise Lawton, *Women and the moral argument of Lucas van Leyden's dance*, "Art History", vol. 15, n. 3, 1992, pp. 296-316

SMITH William A. (a cura di), *Fifteenth-century dance and music: twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza*, Stuyvesant, New York 1994

SMITH William A., *References to Dance in Fifteenth-Century Italian Sacre rappresentazioni*, "Dance Research Journal", 23/1, Spring 1991

SOHM Philip and EISENBICHLER Konrad (a cura di), *The Language of gesture in the Renaissance*, "Renaissance and Reformation", X, 1, 1986

SOLMI E., *La festa del paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione (13 gennaio 1490)*, "Archivio Storico Lombardo", ser. 4, vol. 1 (1904)

SOUTHERN Eileen, *A prima ballerina of the fifteenth century*, in Anne Dhu Shapiro (a cura di), *Music and context: Essays for John M. Ward*, Cambridge, Mass., 1885, pp. 183-197

SPARTI Barbara (a cura di), *Guglielmo ebreo da Pesaro. De pratica seu arte tripudii. On the practice or art of dancing*, Clarendon Press, Oxford 1993

SPARTI Barbara e VEROLI Patrizia, *Dance research in Italy*, "Dance Research journal", XXVII (1995), n. 2, pp. 72-77

SPARTI Barbara, *"Baroque or not baroque - is that the question?" or Dance in 17th-century Italy*, in *La danza al tempo di Monteverdi*, Atti del Convegno, Torino, settembre 1993

SPARTI Barbara, *Antiquity as ispiration in the renaissance of dance: the classical connection and fifteenth century Italian Dance*, "Dance Chronicle", XVI (1993), n. 3, pp. 373-90

SPARTI Barbara, *Dance not only as text: getting a full(er) picture of dance in Renaissance and Baroque Italy (c. 1455-1630)*, Proceedings of the Society of Dance History Scholars Conference, 1999

SPARTI Barbara, *Dancing couples behind the scenes: recently discovered Italian illustrations*, 1470-1550, "Imago musicae", XIII, 1996, pp. 9-38

SPARTI Barbara, *Music and Choreography in the Reconstruction of 15th century Balli: another look to Domenico's Verçepe*, "Fifteenth-Century Studies", vol. 10, 1984

SPARTI Barbara, *Rôti Bouilli, take two: El Gioioso Fiorito*, "Studi Musicali", XXIV (1995), pp. 231-61

SPARTI Barbara, *The function and status of dance in the fifteenth-century Italian courts*, "Dance Research", XIV (1996), n. 1, pp. 42-61

SPENCER Paul (a cura di), *Society and the dance. The Social Anthropology of Process and Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 1985

Storia di Milano, vol. X, *L'età della riforma cattolica* (1559-1630), Istituto Treccani degli Alfieri

SUMMERS David, *Maniera and movement: the figura serpentinata*, "Art Quarterly", 35 (1972), pp. 269-301.

SUTTON Julia, *Introduction*, in: *Nobiltà di Dame: A Treatise on Courtly Dance*, Oxford U.P., New York, 1986

TANI Gino, *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, 3 voll., Firenze 1983

TAVIANI Ferdinando, *La commedia dell'arte e la società Barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1969

THOMAS Helen (a cura di), *Dance, Gender and Culture*, London, Macmillan Press, 1993

THOMASSET Claude, *Le corps féminin ou le regard empêché*, "Micrologus. Natura, scienza e società medievali", I, *I discorsi dei corpi*, Brepols, Paris 1993, pp. 101 - 116

TREXLER Richard (a cura di), *Persons in Groups. Social Behavior as Identity Formation in Medieval and Renaissance Europe*, Binghamton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1985

TREXLER Richard C., *Famiglia e potere a Firenze nel Rinascimento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990

TROVATO P., *La lingua dei volgarizzamenti e delle traduzioni dal latino*, in Idem, *Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento*, Bologna 1994, pp. 149-160

TUCKER McGINNIS Katherine, *At home in the "Casa del Trombone". A social-historical view of sixteenth-century dancing masters*, Society of Dance History Scholars Proceedings 1997, pp. 203 - 216.

TUCKER McGINNIS Katherine, *Material culture, immaterial culture: courtly dancing as an economic motor in early modern Italy*. In Barbara Ravelhofer (a cura di), *Terpsichore 1450-1900*, Proceedings of the International Dance Conference, The Institute for Historical Dance Practice, Gent 2000, p. 27-28.

TURNER B., *The Body and Society: Exploration in Social Theory*, Oxford, Basil Blackwell, 1984

ULIVIERI, S. (a cura di), *Le bambine nella storia dell'educazione*, Laterza, Roma- Bari 1999

VALONE Carolyn, *Mothers and sons: two paintings for San Bonaventura in early modern Roma*, "Renaissance Quarterly", 53 (2000), pp. 108 - 32

VALONE Carolyn, *Women on the Quirinal Hill: Patronage in Rome, 1560-1630*, "The art bulletin", march, 1994, vol. LXXVI, n. 1, pp. 129 - 146

VANZOLINI Giacomo, *Musica e danza alla corte di Urbino nel Rinascimento*, "Le Marche illustrate nella storia, nella letteratura e nell'arte", XXX, IV, VI, Fano 1904

VENTRONE Paola, *Le temps revient. 'l tempo si rinuova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Catalogo della mostra, Firenze, Silvana Editoriale, 1992

VENTURELLI Paola, *Vestire e apparire. Il sistema vestimentario femminile nella Milano spagnola (1539-1679)*, Bulzoni, Roma 1999

VERONESE Alessandra, *Una societas ebraico-cristiana in docendo tripudiare ac cantare nella Firenze del Quattrocento*, in: M. Padovan (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza italiana nelle corti italiane del XV secolo*, Pacini, Pisa 1990, pp. 51-57

VIGARELLO G., *Le Corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Delarge, Paris 1978

VIGARELLO G., The Upward Training of the Body from the Age of Chivalry to Courtly civility, in FEHER M., R. NADDAFF e N. TAZI (a cura di), *Fragments for a history of the human body*, Zone, New York 1980 - 89, vol. , pp.

VITALI A., *La moda a Venezia attraverso i secoli. Lessico ragionato*, Venezia 1992

WAGNER Ann Louise, *Adversaries of dance. From the puritans to the present,* University of Illinois Press, Urbana 1997

WARD Andrew, *Dancing in the Dark: Rationlism and the Neglect of Social Dance,* in: H. Thomas (a cura di), *Dance, gender and culture*, Macmillan Press, London 1993, pp. 16-33

WATSON Paul F., *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, Philadelphia 1979

WERY Anne, *La danse écartelée*, Honoré Champion, Paris 1993

WILLIAMS D., *Anthropology of Human Movement*, Lanham, Scarecrow Press, 1997

WILLIAMS D., *Ten Lectures on Theories of the Dance*, New Jersey, Scarecrow Press, 1991

ZANCAN Marina (a cura di), *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Marsilio, Venezia 1983

ZANNONI Giovanni, *Una rappresentazione allegorica in Bologna*, "Rendiconti della Real Accademia dei Lincei", ser. 4, vol. 7, Fasc. 11, anno 288 (1891), pp. 414-27

ZARRI Gabriella (a cura di), *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, Edizioni di storia e Letteratura, Roma 1996

ZARRI Gabriella, *Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna 2000

ZEMON DAVIS Natalie - Arlette Farge, *Storia delle donne in occidente dal rinascimento all'età moderna*, Laterza, Roma-Bari 1991